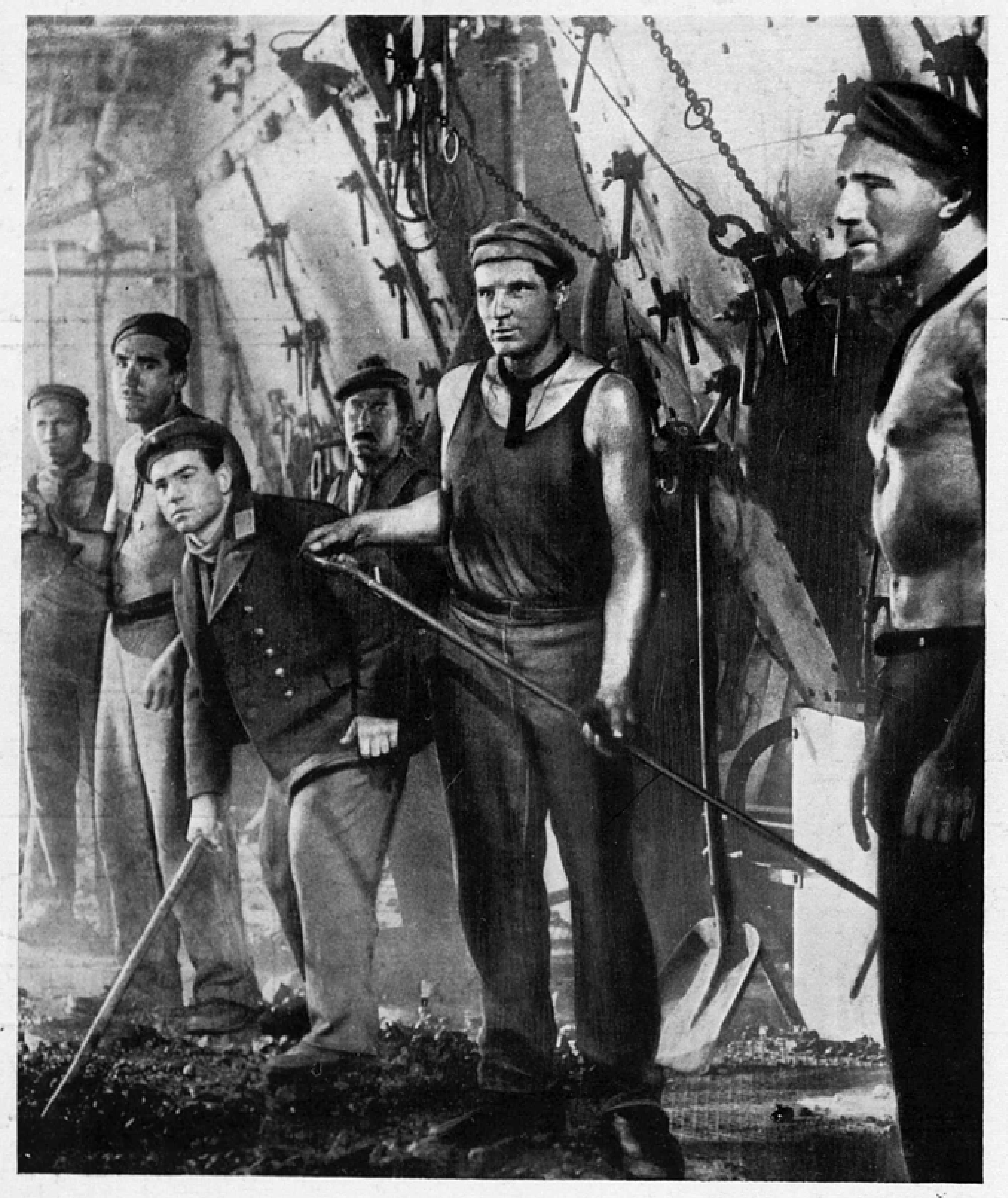
РАБОЧІЕ СОЛДАТЫ ВСѢХЪ СТРАНЪ
ТРЕБУЙТЕ НЕМЕДЛЕННАГО МИРА

42
ДА ЗДРАВСТВУЕТ 42-я ГОДОВЩИНА
ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ!

Искусство
КИНО
11 1959

ЛЕЙТЕНАНТ. ШМИДТ.



Фрагмент кадра из фильма «Песня матросов» (студия «ДЕФА», режиссер Курт Метциг). На Международном кинофестивале в Москве этой картине был присужден почетный диплом Советского комитета защиты мира.

СОДЕРЖАНИЕ

(См. на обороте)

В киноархивах бережно хранятся бесценные документальные кадры, снятые в дни Великой Октябрьской Социалистической революции.

На первой странице обложки: кадры из кинохроники 1917 года:
демонстрация в Петрограде (в декабре 1917 года);
красногвардейцы у штаба революции—Смольного;
революционные солдаты и матросы на ступенях Смольного;
броневик «Лейтенант Шмидт» возле здания Смольного.

ФИЛЬМУ „ЧАПАЕВ" 25 ЛЕТ

Пятого ноября 1934 года на экраны Москвы был выпущен фильм «Чапаев». На следующий день картина демонстрировалась в Ленинграде и многих городах Союза. Уже после первых просмотров определился необыкновенный успех этого замечательного произведения киноискусства.

С одинаковым волнением смотрели «Чапаева» рабочие и ученые, колхозники, люди, недавно научившиеся грамоте, и искушенные искусствоведы, студенты, молодые красноармейцы и участники гражданской войны.

Тысячи рецензий, множество серьезных искусствоведческих исследований посвящено «Чапаеву». Авторы картины братья Васильевы, создатель незабываемого образа Чапаева Б. Бабочкин, актеры, талантливо воплотившие образы фильма, Б. Блинов (Фурманов), В. Мясникова (Анка), Л. Кмит (Петька), получали сотни писем. Все было в этой картине совершенно: операторская работа А. Сигаева, музыка Г. Попова, мастерство актеров

Нородные артисты СССР Георгий и Сергей Васильевы

Предварительные зарисовки кадров худ. И. Махлиса

Культпоход ленинградцев на просмотр фильма «Чапаев»

Американский плакат

Б. Чиркова, И. Певцова, С. Шкурата, исключительная достоверность народных сцен и батальных эпизодов.

«Великая сила проникновения в исторический смысл поведения человека, великая сила выражения в частном и единичном большого и общего — то, что есть единственный закон создания монументальных произведений искусства, плюс изумительная тщательность и чуткость воспроизведения обстановки — вот что сделало фильм «Чапаев» одним из замечательных произведений социалистического искусства», — писал А. Сурков.

«Почему наши глаза наполняются слезами при рукопожатии Фурманова и Чапаева?» — спрашивал С. М. Эйзенштейн. И отвечал: «Потому что в этом рукопожатии — образ единства нашей партии и масс. И еще больше в этом рукопожатии звучит не только прошлое становление этого контакта, не только нерушимое его сегодня, но и великое будущее».

Многих воинов вдохновил в годы Великой Отечественной войны «Чапаев» на патриотические подвиги.

Одна из защитниц Севастополя, погибшая во время обороны города-героя, обращаясь в своем дневнике к Чапаеву, Анке и Петьке, писала, что они стали для нее жизненным примером гражданского поведения, что они привели ее на поля сражений.

Известно, как велико было воздействие «Чапаева» в дни героической борьбы испанских патриотов против фашизма.

... В нищем кастильском селении, где бушевало пламя войны, в церкви среди святителей барокко

Расталкивая всех святых,
На стенке бушевал Чапаев,
Сзывал живых и неживых.

И. Эренбург.

Славой овеяно имя «Чапаевской бригады», мужественно сражавшейся в Испании.

Предметным уроком стал «Чапаев» для бойцов, командиров и политработников Китайской Красной армии.

С успехом прошел «Чапаев» и на коммерческих экранах Европы и Америки, где он начал демонстрироваться весной 1935 года. В Нью-Йорке, на Бродвее, фильм продержался полгода — рекордный срок для американского проката.

«Чапаев» демонстрировался и на Брюссельской выставке 1958 года. Картина была отмечена премией на Венецианской киновыставке.

В 1959 году в Ферраре (Италия) вновь вспомнили «Чапаева» и наградили режиссера С. Васильева золотой медалью за «создание фильма, послужившего делу борьбы народов за свободу и независимость».

Кинематографической классикой стал «Чапаев», выдающееся произведение социалистического реализма.

О. АБОЛЬНИК

Диплом и медаль Международного кинофестиваля в Венеции, 1946 г.

Золотая медаль, присужденная фильму «Чапаев» в 1959 году.

И. СКОБЦЕВА В РОЛИ АННУШКИ
(Фильм «Аннушка»)

Н. РУМЯНЦЕВА В РОЛИ НАДИ БЕРЕСТОВОЙ
(Фильм «Неподдающиеся»)

Искусство Кино
11
НОЯБРЬ
1959

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВЕСНА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Ежегодно, когда перезвон кремлевских курантов возвещает наступление праздничной даты—годовщины Великого Октября,—мысль человеческая обращается к прошлому, настоящему и будущему. Мы вспоминаем предысторию нашей цивилизации—тысячелетия, на протяжении которых сменялись различные формы угнетения человека человеком, вспоминаем безрадостную участь длинного ряда поколений до того момента, когда грянул залп орудий «Авроры», обозначивший начало новой эры на нашей планете—эры торжества общественного строя, основанного на принципах разума и справедливости. Вспоминаем тот короткий—с точки зрения масштабов истории—период, который отделяет нас от Великого Октября, время небывалых битв и трудовых подвигов, время, когда в нашей стране из мечты стал явью построенный в боях социализм и началось созидание коммунистического общества, время, когда вырос и окреп могучий социалистический лагерь, насчитывающий уже свыше миллиарда человек. И, наконец, мы окидываем мысленным взором двенадцать месяцев, которые миновали после прошлой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Каждый раз в день всенародного праздника мы подводим итоги тому, что сделано за год, с чувством гордости, для которой есть все основания. Но можно без преувеличения сказать, что по насыщенности событиями огромного исторического значения год, предшествующий 42-й годовщине Великого Октября, имеет мало равных в прошлом.

XXI съезд КПСС указал пути нашего движения вперед, в коммунистическое будущее. Мы вступили в период развернутого строительства коммунизма. Сейчас слова эти стали привычными, но какой в них гигантский исторический смысл, какой точной и высокой мерой определяют они дела наших современников, их повседневный творческий труд! Немало уже сделано по предначертаниям съезда. И, думая об этом, невольно ловишь себя на мысли—неужели еще и года не прошло с тех пор, как была провозглашена и все-

народно одобрена величественная программа семилетки? Слово «семилетка», кажется, давно вошло в быт, оно завладело разумом и волей миллионов людей. Но таков уж характер советского труженика: неутомимый, волевой, страстный борец за человеческое счастье, он никогда не считает, что сделанного им достаточно, никогда не перестает искать возможности ускорить движение локомотива истории. И вот уже из конца в конец страны пронесся призыв, который всюду подхвачен и подкреплен реальными делами: семилетку—в шесть лет, семилетку—в пять лет! И вот, вслед за Валентиной Гагановой сотни и тысячи людей труда, пренебрегая личными интересами, идут на отстающие участки, чтобы вывести их на передовые линии нашей индустрии, строительства, сельского хозяйства.

Каждый час семилетки укрепляет экономическую и техническую мощь нашей Родины, множит ее материальные богатства в темпах, каких не знала ни одна страна ни в одну эпоху.

Стремительное развитие техники в нашей стране—яркое проявление величия человеческого гения, раскрепощенного социалистическим строем. О достижениях Советского Союза в области развития техники сегодня с изумлением и восхищением говорит весь мир.

Советский человек создал искусственную планету и направил ее в безбрежные космические дали, на орбиту, по которой она отныне совершает свой полет вокруг Солнца. Если бы только это событие произошло в 1959 году, то и тогда он навеки остался бы в памяти наших потомков как год величайшей из побед человеческого разума. Но вслед за этим полет другой космической ракеты превратил в реальность дерзновенную мечту, которая еще недавно казалась несбыточной: вымпел Советского государства опустился на поверхность Луны! Одновременно вышел в плаванье советский атомоход «Ленин». И, наконец,— в этом же году— еще один успешный шаг к познанию тайн космоса — советская автоматическая межпланетная станция облетела вокруг Луны, «взглянула» на ту часть спутника нашей планеты, которая для нас невидима, затем по заданной орбите вернулась в район Земли и продолжает свой путь в мировом пространстве.

Не случайно именно советские ученые, инженеры, рабочие проложили человечеству дорогу в глубины Вселенной. Этим мы обязаны социалистическому строю, создавшему небывало благоприятные условия для развития науки и техники, обязаны тому, что Коммунистическая партия и ее ленинский ЦК направляют творческую мысль советских людей к подлинно великим целям.

Все, что делается, строится, изобретается в нашей стране, неизменно служит благу человека, народа, человечества. К решению самых высоких гуманистических задач направлена внутренняя и внешняя политика Советского государства.

Крупнейшим событием в международных отношениях, историческое значение которого трудно переоценить, явилась поездка товарища Н. С. Хрущева в Соединенные Штаты Америки. Выступления главы Советского правительства, направленные против «холодной войны», против всего, что мешает мирному сосуществованию народов нашей планеты, своей неотразимой логикой и глубиной мысли нанесли крепкий удар тем силам, которые заинтересованы в сохранении угрозы войны. Миллионы американцев, которые ранее были одурманены реакционной пропагандой, из выступлений Н. С. Хрущева узнали правду о жизни Советского государства и его миролюбивой политике. Беседы глав правительств СССР и США в Кэмп Дэвид укрепили надежды народов на то, что лед «холодной войны» будет сломан и что в отношениях между странами сложится обстановка взаимопонимания, способствующая мирному урегулированию назревших проблем.

Грандиозное впечатление во всем мире произвело выдвинутое товарищем Н. С. Хрущевым от имени Советского правительства на Генеральной ассамблее Организации Объединенных Наций предложение о всеобщем и полном разоружении.

Это предложение встречает горячую поддержку народных масс на всем земном шаре.

Выступая на приеме в Лос-Анжелосе, центре американской кинематографии, товарищ Н. С. Хрущев указал на большую роль киноискусства в современной жизни:

«Кино—самое массовое из искусств, оно имеет огромное влияние в жизни общества. При правильном направлении оно может служить важным средством укрепления дружбы и мира между народами, распространению гуманных идей и добрых чувств. Если же оно будет идти по неправильному направлению, то оно превратится в средство разжигания ненависти и может нанести серьезный ущерб делу дружбы, мира и прогресса. От работников кинематографии зависит, каким целям будет служить это могучее искусство. В нашей стране придается большое значение развитию кинематографии, созданию фильмов, воспитывающих людей в духе высоких идеалов дружбы между народами, гуманизма, мира и прогресса».

В речи, произнесенной на студии кинокомпании «Твентис Сенчури-Фокс» в Голливуде, Н. С. Хрущев рассказал о том уважении и заботе со стороны государства, каким пользуется художественная интеллигенция в Советском Союзе.

Во время встречи с лидерами американских профсоюзов товарищ Хрущев дал справедливую уничтожающую оценку некоторым создаваемым в США аморальным фильмам, рассчитанным на вкусы развращенных людей. Он отметил, что необходимо предохранить молодое поколение от дурных влияний, распространяемых такими фильмами.

Выступления Н. С. Хрущева и, в частности, высказанные им мысли о художественной культуре наших дней имеют глубокое принципиальное значение для теории и практики киноискусства. Они заставляют каждого деятеля киноискусства с новой силой ощутить его ответственность перед современниками за идейный, моральный результат его творческого труда. Да, высокую ценность представляют подлинные произведения киноискусства, возбуждающие у миллионов людей добрые чувства и стремления!

Одним из подтверждений этому может служить Международный кинофестиваль, проходивший летом этого года в Москве под девизом: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» Из множества фильмов, присланных на фестиваль десятками государств, путь к сердцу зрителя нашли наиболее талантливые произведения, дух которых отвечает этому девизу. И мы вправе гордиться тем, что первое место в большом международном соревновании—по единодушному решению жюри, состоявшего из представителей многих стран,—занял фильм советского режиссера Сергея Бондарчука «Судьба человека», в основу которого положен рассказ замечательного писателя нашего времени Михаила Шолохова.

Оценивая то новое, что появилось в советской кинематографии за этот год, мы можем порадоваться и многому другому. Отрадно, что молодые режиссеры (мы имеем в виду, разумеется, не возраст, а творческий стаж) уверенно овладевают художественным мастерством, о чем свидетельствуют и фильм Сергея Бондарчука, и новая работа Григория Чухрая «Баллада о солдате», и ряд других картин.

Повысилась творческая активность работников документальной и научно-популярной кинематографии, стремящихся поставить свое искусство на службу задачам семилетки. Совершенствуется и развивается кинотехника: вслед за широкоэкранным и панорамным у нас появилось кругорамное кино, началось творческое освоение широкоформатной

пленки, которая расширит арсенал художественных средств киноискусства. Советская кинематография идет в гору, набирая силы для нового рывка вперед.

И все же, радуясь этим успехам, мы отдаем себе отчет в том, что киноискусство еще резко отстает от требований жизни, от духовных запросов нашего народа. Рядом с хорошими фильмами на экраны выходит немало ремесленных произведений, неспособных затронуть живые струны человеческой души. Появилась целая вереница мелкотравчатых, слезливых мелодрам, убогих по мысли и незрелых по художественной форме. Справедливые нарекания зрителей вызывают отдельные картины, отдающие какой-то унылой меланхолией, так резко диссонирующей с настроением народа: не свидетельствуют ли такие произведения о том, что авторы их потеряли связи с жизнью, утратили контакт со всей аудиторией? В письмах читателей нашего журнала настойчиво повторяются просьбы к кинематографистам, чтобы создавалось больше веселых и содержательных комедий, увлекательных киноповестей и киноновелл, проникнутых духом высокой романтики. Зритель ждет, что мастера кино дадут больше ярких произведений о нашей современности. Он вправе спросить: а где же ваши «лунники», товарищи кинематографисты? Речь идет, конечно, не о внешней масштабности фильмов, а о глубине раскрытия характера нашего современника, о новаторском решении огромных тем, выдвигаемых жизнью, о смелом преодолении шаблонов, о создании произведений, которые потрясали бы умы и сердца величием идей и совершенством художественной формы.

«Наше искусство призвано глубоко и правдиво показывать рождение подвигов, раскрывать духовный мир нашего современника, его чувства, думы и стремления»,—говорил товарищ Н. С. Хрущев на митинге в станице Вешенской.

От имени ленинской партии товарищ Хрущев призвал художников слова глубже, полнее, всестороннее изучать и освещать жизнь и борьбу советского народа, его титанический труд во имя построения коммунистического общества.

Эти слова встретили живой отклик не только у писателей, но и у всей нашей художественной интеллигенции. Советские кинематографисты считают своим первым и главнейшим долгом создание произведений, раскрывающих величие героического подвига народа-созидателя.

Решающее значение для нашего киноискусства имеет совершенствование мастерства кинодраматургов, укрепление их связей с жизнью. Ведь именно писатель-кинодраматург своим творчеством определяет идейные и художественные достоинства будущего фильма. Ему по праву принадлежит главное место в создании произведения киноискусства.

С воодушевлением восприняли советские литераторы и кинематографисты призывы Центрального Комитета Коммунистической Партии Советского Союза к 42-й годовщине Великого Октября:

> *«Деятели литературы и искусства! Ярче отображайте в своих произведениях жизнь и дела советских людей! Боритесь за высокую идейность произведений и художественное мастерство! За тесную, неразрывную связь литературы и искусства с жизнью народа, с современностью!»*

Прекрасны творческие задачи художника, которому посчастливилось жить и трудиться в ту пору, когда настает весна истории! Писатель, режиссер, артист, оператор—каждый участник создания новых фильмов находит высшее счастье в том, чтобы, работая в полную меру своих сил и таланта, двигать наше искусство к новым открытиям, каких требует от нас эпоха созидания коммунистического общества.

Н. С. ХРУЩЕВ в АМЕРИКЕ

ЧЕМ БОЛЬШЕ ВРЕМЕНИ ОТДЕЛЯЕТ НАС ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ — ПОЕЗДКИ Н. С. ХРУЩЕВА В АМЕРИКУ, ТЕМ ОТЧЕТЛИВЕЕ ВЫРИСОВЫВАЕТСЯ ВСЕ ОГРОМНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЭТОГО ЗАМЕЧАТЕЛЬНОГО ВИЗИТА МИРА И ДРУЖБЫ.

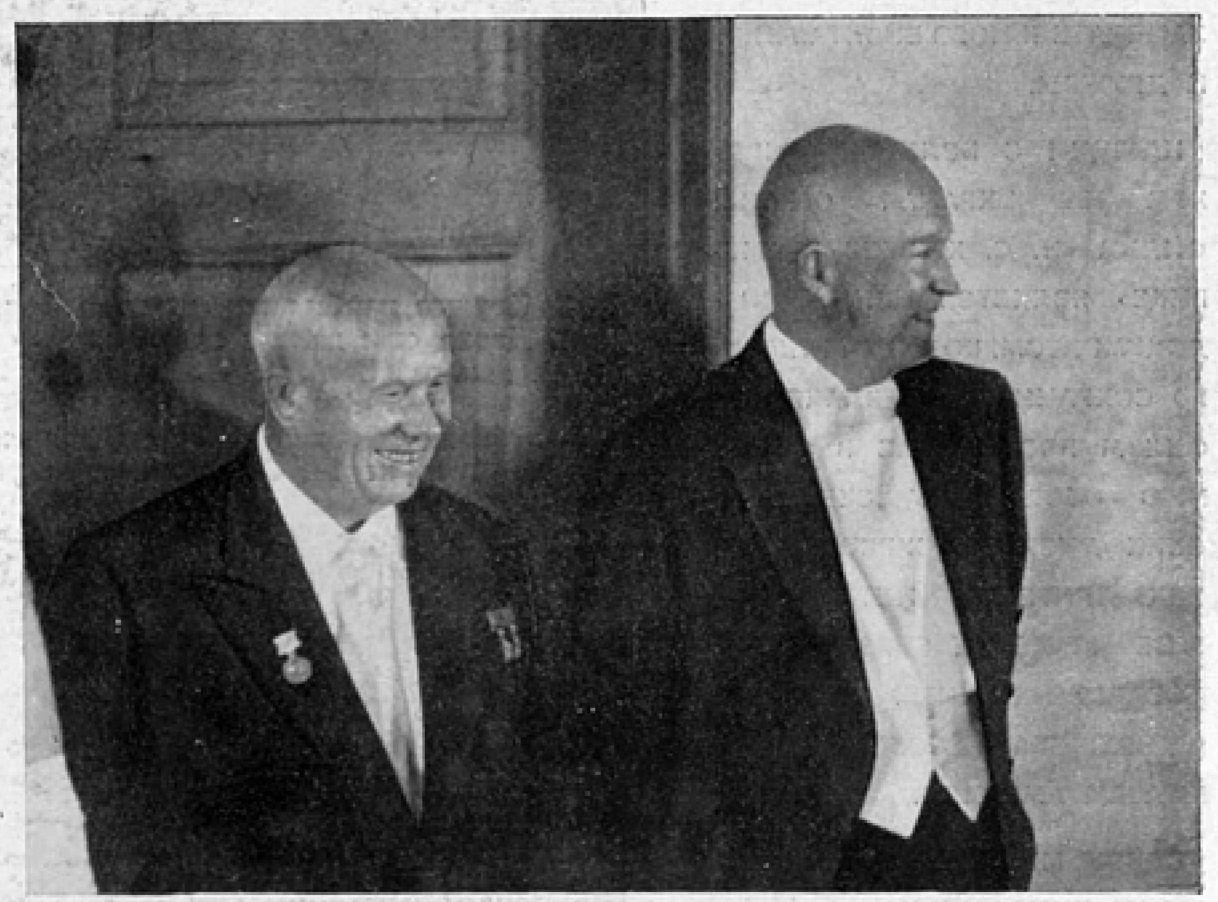
ИДУЩИЙ С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ НА ЭКРАНАХ СТРАНЫ ФИЛЬМ «Н. С. ХРУЩЕВ В АМЕРИКЕ» ЯВЛЯЕТСЯ ЦЕННЕЙШИМ ДОКУМЕНТОМ, КОТОРЫЙ НАДОЛГО СОХРАНИТ СВОЕ ЗНАЧЕНИЕ. ФИЛЬМ ВВОДИТ НАС В СЛОЖНУЮ ОБСТАНОВКУ СЕНТЯБРЬСКИХ ДНЕЙ, ВОСКРЕШАЕТ ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ ИНТЕРЕСНЕЙШИЕ МОМЕНТЫ, СВЯЗАННЫЕ С ПОЕЗДКОЙ НИКИТЫ СЕРГЕЕВИЧА ХРУЩЕВА ПО СОЕДИНЕННЫМ ШТАТАМ АМЕРИКИ.

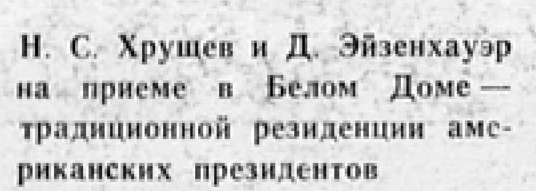
ЗДЕСЬ МЫ ПУБЛИКУЕМ КАДРЫ ИЗ КИНОФИЛЬМА.

Н. С. Хрущев прибыл на аэродром Эндрюс под Вашингтоном. Кэмп Дэвид еще далеко впереди, но уже здесь, сейчас, начинается диалог «Большой двойки»

— Мы приехали к вам с открытой душой и добрыми намерениями, — говорит Н. С. Хрущев, вступив на американскую землю

Более ста тысяч человек только в Вашингтоне вышло встречать Н. С. Хрущева





Н. С. Хрущев и Д. Эйзенхауэр на приеме в Белом Доме — традиционной резиденции американских президентов

Нина Петровна Хрущева, президент Дуайт Эйзенхауэр, супруга сына президента Джона Эйзенхауэра на приеме в Советском посольстве

1

2

3

4

1. Никита Сергеевич Хрущев посетил в Голливуде киностудию «XX век ФОКС» и присутствовал на киносъемке

2. Краток путь от вокзала до резиденции советского премьера в Нью-Йорке, но и на этом коротком пути сотни тысяч жителей встречали Никиту Сергеевича Хрущева

3. У гостиницы в Питтсбурге, где остановился Н. С. Хрущев

4. 22 сентября столица штата Айова город Де-Мойн готовился к встрече высокого советского гостя

5. На ферме Р. Гарста. Знакомство с хозяйством и опытом друг друга полезно при всех условиях

5

1

2

3

4

5

1. В каком энтузиазме фотокинопресса!!..

2. И, конечно же, весьма приятна встреча со старой знакомой — королевой полей

3. Фермерское семейство так мечтало поговорить с высоким гостем. Все, от мала до велика

4. Городок Эймс — студенческий. И мало кто из десяти тысяч студентов университета не явился на эту встречу

5. Кое-кто боялся встречи товарища Хрущева с Америкой. И уговаривали рабочих не здороваться с советским гостем... И вот как встретили рабочие советского премьера

«Н. С. Хрущев в Америке» — цветной документальный кинофильм, производство Центральной студии документальных фильмов, 1959 г. Снимали операторы: В. Киселев, С. Киселев, В. Трошкин. Текст Н. Грибачева. Монтаж режиссера И. Сеткиной.

С. Лунгин, И. Нусинов

МИЧМАН ПАНИН

Бывшему мичману транспорта „Океан", члену КПСС с 1907 года, Василию Лукичу Панюшкину, эпизоды замечательной жизни которого легли в основу этого фильма.

Строгое серое здание. До блеска начищенные медные буквы:«Императора Николая 1-го Морское Техническое училище».

Распахиваются глухие железные ворота, на брусчатку мостовой выходит рота юнкеров. Лихо чеканя шаг и искоса бросая взгляды на проходящих по тротуару особ женского пола, с мальчишеским рвением выпевая фривольные места шуточной строевой песни, идут юнкера по утреннему Кронштадту.

— Р-р-рота, стой!

Собственный дом баронессы Таубе. Вывеска: «Центральные бани».

Парильня. Юноши с остервенением хлещут друг друга вениками. Распахнулась дверь. В облаке пара — взволнованный юнкер в полной форме Николаевского училища.

— Господа! Государь подписал приказ о производстве!

— Ура!..—гулко разнеслось под сводами бани.

— Качать его!—И качают.

Предупредительный банщик накидывает на плечи Панину чистую простыню.

— С производством вас, ваше благородие.—И тихо добавляет:—Приговор над тринадцатью ожидают сегодня.

Панин резко повернулся к банщику. Банщик покосился на окружающих и еле заметно провел пальцем по шее.

— Всех?—одними губами спросил Панин.

Банщик поднял глаза на Панина, и Панин понял: всех!

— Ну что же мы?!..—взорвался Панин.

Рука банщика впилась в плечо юнкера.

— Усольцев в «Морской волне» ждет.

— Когда?

— Чем скорей, тем лучше.

Лихорадочно одевается Панин.

На замощенном серыми гранитными плитами дворе Военно-морского суда Кронштадтского порта — группа измученных, давно не спавших, истомленных тревогой людей. Это родственники осужденных.

— Приговор обжалованию не подлежит. Ведь речь, господа, идет не об обычных преступниках, а о врагах престола и государства. — Полковник военно-судебного ведомства приложил руку к козырьку и зашагал к воротам.

Зарыдала попадья.

— Уймись, матушка. В смирении встретим жребий сей,—сказал стоящий рядом с ней священник.

— Простите его, барин,—запричитала вслед полковнику старуха с котомкой.— Один он у меня. Сам-то с японской не вернулся.

И вдруг из здания суда из окна второго этажа раздался крик:

— Мама!

Дама в пелерине подняла руки и потянулась к окну.

— Не печалься, мама! Будь мужественной! Вот как сейчас, мама, как сейчас! Обещай мне, мама!

— Я обещаю, Сашенька, я обещаю,—шепчет дама и мелкими движениями руки крестит воздух перед собой.

В окне теснятся заключенные.

— Простите, батюшка! Не поминайте лихом!

— Галю!.. Андрийку подыми, дитятку подыми!

На тротуаре возле ограды останавливаются прохожие, заходят в ворота. Двор быстро заполняет толпа.

— Скажите товарищам—Петраков провокатор!

В толпе молодой мастеровой переглянулся со стоящим рядом с ним рыбаком.

— Прощайте, люди!—кричат из окна.

— За что убивают? За то, что правду народу сказали,—произнес пожилой рабочий в толпе.

— На Ленских приисках полтыщи людей загубили—мало им. Доколь терпеть будем!—поддержал другой.

— Петраков провокатор! Петраков провокатор!—скандируют наверху.

— И поделом мерзавцам! Ишь до чего дело дошло: бунты на кораблях поднимать!

— Федя! Как же теперь, Федя? У меня же ребеночек будет!

— Товарищи! Помните о нас, товарищи!

— Петраков провокатор!

— Да здравствует революция!

Со всех сторон к воротам суда бегут люди. Задние напирают. Толпа приблизилась к зданию суда.

— Осади! Осади!—отжимают толпу два жандарма.

По Николаевскому проспекту быстро идет Панин. Улицу перебегает запыхавшийся юнга. Он на ходу шепчет всем встречным матросам:

— Вирен!.. Вирен!..

Матросы останавливаются, поворачивают назад.

— Носит его нелегкая!..

Остановился и Панин. Оглянулся.

Николаевский проспект, минуту назад черневший матросскими бушлатами и форменками, вмиг опустел. Лишь кое-где редкие фигуры штатских. И только в нише ворот перед корзиной с бумажными драконами и жужжалками, которыми торгует худенькая китаянка в длинных брюках, склонился кондуктóр Григорьев. На руках у него—шестилетний сын. Рядом—жена.

Цокает копытами по брусчатке откормленный, серый в яблоках рысак. В коляске—вице-адмирал Вирен с супругой.

Панин хотел было повернуть назад, но в этот момент взгляд его упал на циферблат в витрине часовых дел мастера—без десяти минут семь. Панин на мгновение задумался, поправил бескозырку, оглядел себя и решительно пошел навстречу адмиралу.

Кондуктóр Григорьев выбрал игрушку и протянул ее сыну. Мальчишка отчаянно дует в «тещин язык». Игрушка то скручивается, то раскручивается к немалому удовольствию Григорьева и его жены.

— Ваня!—Жена испуганно дернула Григорьева за рукав.

Григорьев обернулся. Перед ним—морда виреновского рысака. Григорьев быстро опустил на землю сынишку и стал во фронт. Жена потянула было мальчика к себе, но тот увернулся и, не выпуская изо рта «тещиного языка», взял руку под козырек и вытянулся рядом с отцом, глядя счастливыми глазами на адмирала.

— Нянька!—презрительно улыбнулась госпожа Вирен.

— Нянька, а не матрос!—взревел Вирен, и кучер остановил рысака.

— Ты кто, дубина?

— Транспорта «Океан» сверхсрочной службы кондуктóр Иван Григорьев.

— Службы не знаешь! Кто перед тобой?

— Его превосходительство главный командир Кронштадтского порта, военный губернатор и начальник гарнизона Кронштадта, вице-адмирал Роберт Николаевич Вирен!

— Значит, знаешь, скотина! А вместо того чтобы, как по уставу положено, во фронт стать, детей нянчишь! Отвечай!..

— Виноват, ваше превосходительство.

Мальчишка в восторге выпустил «тещин язык». Григорьев скосил глаза на сына.

— Куда глядишь, болван? Номер?!

— Четыреста тридцать один, ваше превосходительство!

— Фуражку!

Григорьев снял с головы фуражку и подал адмиралу.

Изнутри по околышу аккуратно вышит номер.

— А на исподнем?..

В замешательстве недвижно стоит Григорьев. Сквозь зеркальные стекла подъезда, хоронясь, глядят матросы. На улице останавливаются прохожие. Вдалеке появилась группа матросов. Увидев Вирена, они резко свернули в переулок. За спиной Григорьева проходит юнкер Панин. Он по всем правилам приветствует адмирала. Вирен жестом приказывает юнкеру остановиться.

— Что стоишь? Снимай!

— Ваше превосходительство...

— Молчать!

Григорьев побагровел, на лбу надулась жила. Не мигая, смотрит он в глаза Вирену. Мальчишка заплакал и бросился к отцу. Григорьев ласково отстранил сына и негнущимися пальцами начал отстегивать откидной клапан флотских брюк.

— Господи Иисусе Христе...—прошептала жена Григорьева, прижимая к себе мальчишку, который ткнулся лицом в ее юбку.

Упали на ботинки флотские брюки. В исподнем стоит посреди Николаевского проспекта семейный матрос Иван Григорьев.

Панин, чуть прищурясь, спокойно смотрит в глаза Вирену.

И вдруг сынишка Григорьева взмахнул раскрученным «тещиным языком» и с размаху принялся хлестать им по морде виреновского рысака. Жена Григорьева застыла в ужасе.

Рысак запрокинул голову и дернул. Госпожа Вирен от неожиданного толчка откинулась на подушки. Кучер натянул вожжи, удержал рысака и замахнулся кнутом на мальчишку. В тот же момент юнкер Панин оказался между мальчишкой и кучером. Кнут замер в воздухе.

— Юнкер!—взревел Вирен.

— Так точно, ваше превосходительство,—ответил Панин, глядя в лицо Вирену.

— Молчать! Кругом! Марш к городовому. Чтоб немедля препроводил тебя на гауптвахту. Десять суток. Бегом!

И Панин побежал. Через Николаевский проспект, на угол, к городовому. Изо всех ворот, из всех подъездов глядят ему вслед матросы.

Панин подбежал к городовому, взял под козырек и громко отрапортовал:

— Его превосходительство вице-адмирал Вирен приказал препроводить тебя на гауптвахту под арест на десять суток.

Оторопело смотрит на Панина городовой. Через перекресток промчался виреновский рысак. Городовой и юнкер стали во фронт.

— На десять суток подлеца!—прокричал Вирен.

— Есть десять суток!—пролепетал насмерть перепуганный городовой.

— Шагом марш!—и городовой под конвоем Панина зашагал вдоль проспекта.

Трактир «Морская волна». Разноголосый хмельной гул. За столиками—матросы.

Уронив обтянутые фланелькой огромные руки на выскобленные ножом доски стола, тяжело дышит пьяный Григорьев:

— Душно, братцы!.. Спасу нет!..

— Ну погоди, вернется еще им, драконам, пятый год.

— Чего это ты, Барабанов, про пятый год толкуешь?—подскочил унтер Савичев.

— Так что, господин унцерцер, серым объясняю, что пятый год на флоте службу несу и за этот срок казенного вина без малого бочку выпил.

В углу за фисгармонией—отделенный перегородкой столик. За ним—Усольцев, мастеровые, рыбаки. Верхом на стуле сидит Панин. Усольцев разлил по стопкам водку и сделал знак матросу латышу Рисману. Рисман вышел в зал.

— Музыку, Адам,—бросил он гривенник в кружку органиста.

Слепцы, сидевшие на скамеечке у ног органиста, встали, оправили белые косоворотки, откашлялись и затянули:

Шумел, гремел пожар моско-овскай,
Дым расcти-лался по земле...

—Из тюрьмы повезут завтра ночью, прямо на полигон. Засаду устроим у валунов, где дорога поворачивает.—Усольцев пальцем рисует на столе между стопками, графином, тарелками невидимую карту.—Шхуну пригонишь засветло вот сюда. Будто парус чинишь. Как возьмешь на борт, ходом иди к затопленной барже. А ты тут жди.—Палец Усольцева метнулся на другой конец стола.—Если все в порядке, фонарем просигналишь: «Я здесь!»

Звон разбитой посуды, грохот падающего стола. Люди за перегородкой подняли головы, один из мастеровых на цыпочках подошел к завешанной драпировкой двери и, слегка отодвинув пальцами лоснящееся полотнище, отороченное бахромой, осторожно заглянул в зал. В зале трактира бушует пьяный Григорьев:

— Эх, жизня... будь она!..

Матросы хватают Григорьева за руки. Тот вырывается. Летят на пол опрокинутые стулья.

— В засаду со мной пойдешь ты... ты...—Лица мастеровых, на которых указывает Усольцев, становятся сосредоточенными и серьезными.

Панин сжимает ногами стул, так что тот едва не трещит. Побелевшие от усилия пальцы рук вцепились в спинку.

— И ты!

Панин вскочил со стула и, упершись одной рукой в сиденье, а другой схватившись за спинку, выжал стойку.

— Смотри, шальной, передумаю!—строго сказал Усольцев.

— Не передумаешь!—во весь рот улыбнулся Панин.

В зале Рисман подхватил песню:

И призадумался вели-икий,
Скрестивши руки на груди...

Пьяно повернувшись к сидящим за фисгармонией, шепнул:

— Савичев ухо тянет.—И, улыбаясь во весь рот, шагнул навстречу унтеру:— Душевно поют, господин унцерцер, потому слепцы.

— Слепец поет, дрозда дает,—захохотал Савичев.—А там за органом кто? Матросы, что ль?

— Никак нет. Мастеровщина гуляет.

Савичев юркнул в комнату за фисгармонией. Пустой столик.

Панин вышел из задней двери трактира. Он взволнован, быстр и резок в движениях. Его глаза возбужденно сверкают.

На площади перед трактиром—наивные ярмарочные аттракционы: силомеры, гигантские шаги, кривые зеркала. Вверх, вниз, вверх, вниз стремительно летят расписные лодочки-качели.

В одной из лодочек—гардемарин Ведерников и девушка. Панин секунду следит за ними глазами и вдруг вскакивает в соседнюю лодочку. Все выше и выше взлетает Панин на своих качелях.

Ведерников. Вот и осталось нашей кронштадтской жизни два дня, а там Гавр, Лиссабон, Александрия.

— Почему ж вы не веселы, Ведерников, почему вы не радуетесь производству?—спрашивает девушка.

— Да потому, что я заранее знаю, как сложится моя жизнь. Завтра надену мичманские погоны, года через три—лейтенантские, а лет через десять, стараниями моих петербургских тетушек, приму миноносец. Боже, как это бессмысленно!

— Здорово, Ведерников!—крикнул Панин, пролетая мимо гардемарина.

— Мы уже виделись.

Лодки несутся на встречных курсах, сближаются и вновь разлетаются в разные стороны.

— Получил назначение?

— Так точно. Приписан к транспорту «Океан». А ты?

— И я на «Океан». Назначен трюмным механиком.

— Вы незнакомы?—спросил Ведерников.

И в то же мгновение Панин прыжком оказался в лодке гардемарина.

— Юнкер Панин.

— Маша.

— Ай, барин, ай, ваше благородие,—укоризненно покачал головой владелец качелей и затормозил лодку.

Панин выпрыгнул первым и галантно протянул Маше руку.

— Благодарю вас,—серьезно сказала Маша и, опершись о руку Панина, вышла на помост.

Ведерников неприязненно смотрит на Панина.

— Огоньку бы старшему по чину.—Перед Ведерниковым—слегка пьяный лейтенант Грузинов.

— Милости прошу.—Ведерников козырнул и щелкнул зажигалкой.

— И пахитоску к тому ж...

Ведерников вытащил портсигар.

Грузинов, будто не замечая нетерпения гардемарина, внимательно разглядывает гравировку на крышке портсигара.

— Ведерников? Уж не Николая ли Ивановича сынок?

— Так точно, господин лейтенант,—нервничает Ведерников, не спуская глаз с удаляющихся девушки и Панина.

— Имел честь служить под флагом вашего покойного батюшки.

— Виноват, господин лейтенант. Спешу.

Грузинов поймал взгляд Ведерникова, пьяно рассмеялся и покровительственно хлопнул его по плечу.

— Не робей, гардемарин. Пристраивайся в кильватер.

Ведерников вспыхнул и, ничего не ответив, быстро зашагал в противоположную сторону.

Актовый зал Николаевского Технического училища. Идеально выравненное каре юнкеров.

— Для встречи слева слушай на кра-ул!

Рванулись головы. Замер строй. Стал на цыпочки и поднял руку капельмейстер. В дверях—командующий Балтфлотом адмирал фон Эссен. Грянул встречный марш. За командующим—свита: вице-адмирал Вирен, адмиралы, генералы, капитаны первого ранга, в парадных мундирах и орденах. Навстречу командующему, чеканя шаг, направился начальник училища. Оборвался марш.

— Господин адмирал! Юнкера первой роты императора Николая 1-го Морского Технического училища для торжественного акта производства в офицеры флота построены!

— Здорово, юнкера!

— Здра-жла-ваш-дит-ство!

Фон Эссен и Вирен обходят строй юнкеров. Панин, почти не двигая губами, тихо произнес:

— Большой заслон.

Прошелестело по шеренге:

— Заслон Панину... Заслон Панину...

Едва уловимое движение—и Панин уже во второй шеренге. Первая шеренга плотно сомкнулась.

Командующий подошел к столу, накрытому зеленым сукном. На столе аккуратно разложены листы дипломов, и на каждом символ достоинства офицеров русского флота—кортик. Фон Эссен надел очки.

— Высочайший приказ о чинах военных. Производятся по экзамену в мичмана...

Адъютант подал командующему диплом и кортик.

— ...Бороздин Александр.

Рослый юнкер вышел из строя и подошел к адмиралу.

— Поздравляю мичманом, Бороздин!.. Барон фон Лемке второй! Поздравляю мичманом, барон!.. Панин Василий!

Панин вышел из строя и подошел к командующему. Увидев Панина, Вирен подался вперед и нагнулся было к уху фон Эссена, но фон Эссен уже шагнул навстречу юнкеру и протянул ему диплом и кортик.

— Поздравляю мичманом, Панин!

Раздраженный Вирен повернул голову к начальнику училища:

— Каков?

— Больших способностей. Окончил училище третьим.

— Поведение?

— Выше всяких похвал.

Из-за валуна во весь рост поднялся Панин. Он в покрытых грязью сапогах и запыленной штатской одежде. Взмах руки—и граната летит под колеса тюремной ка-

реты. Ослепительный взрыв. Взвились на дыбы лошади. Упала набок карета. Выстрелы. Одна за другой прыгают с обрыва тени.

Причал. Подскакивает на волне ярко освещенный катер. На катере—группа офицеров. У швартовых замер матрос. На ленточке бескозырки надпись: «Океан».

На причале—Ведерников в новенькой мичманской форме и Маша.

— Пожалуйте на борт, вашскородие, отваливаем, — почтительно доложил Ведерникову матрос.

— Как же?—встревоженно спросила Маша.—А Панин?

— Тпру!..—За спиной Маши извозчик осадил коня, и Панин ловко выскочил из пролетки. Извозчик вытащил чемодан и протянул матросу.

— Вот он. Легок на помине.

Маша встрепенулась. Ведерников с достоинством поклонился девушке и спустился в катер. Маша наблюдает за Паниным восхищенным взглядом, с какой-то детской откровенностью. Панин поклонился Маше.

— Мое почтение!—и, щелкнув каблуками, направился к трапу.—Прошу прощения, господа. Меня задержало дело, которое я никак не мог отложить.

— Это вас несомненно извиняет, мичман,—издевательски заметил один из офицеров.—А мы-то по простоте полагали,что в честь вашего производства часы в крепости на четверть назад сдвинули.

Хохочут офицеры, смеется Панин, ухмыляются матросы. Серьезен лишь один Ведерников.

Катер отвалил. Маша замахала платком. Ведерников и Панин одновременно подняли руки к фуражкам и откозыряли Маше. Ведерников взглянул на Панина и опустил руку.

Удаляется Кронштадт, отступает памятник Петру, парк, строгое здание Николаевского училища, Маша.

Рыбацкая шхуна «Хильда» в море. Вдали мерцают огни Кронштадта. Штиль. Мерно поскрипывают уключины, мягко опускаются в черную воду весла, но кажется, что шхуна не движется.

— Хэп... хэп...—тихо командует сидящий на руле рыбак-латыш.—До берега очень мало осталось. Половина мили, не более того,—сказал он, обращаясь к сидящим на дне шхуны людям.

Второй рыбак бросил весла, поднял со дна завернутый в брезент фонарь и просигналил в направлении берега, то открывая, то закрывая брезент. На берегу темно.

— Надо немного ждать,—сказал рулевой, и все сидящие в шхуне впились глазами в берег.

— Оцепить крепость!—кричит в телефонную трубку Вирен.—Усиленные патрули на улицы! Обыскать все рыбачьи лодки!

Бегут жандармы, рассаживаются по дозорным катерам. Один за другим катера отходят от причала.

Рыбаки на «Хильде» сосредоточенно всматриваются в темноту. И вдруг на берегу замигал фонарь.

— Наконец-то,—с облегчением вздохнул рулевой, и гребцы энергично налегли на весла.—Хэп, хэп, хэп...

Ночь на «Океане». Панин вышел из своей каюты и по трапу поднялся на палубу. Корабль спит. Бодрствует только вахта. От кормовой рубки до второй трубы и обратно мерно шагает по палубе унтер. Замерли часовые на корме у флага и на юте у трапа. Борется со сном дневальный у рынды. Панин идет по палубе. Он насвистывает. Он доволен. Дело сделано.

Берег. Невдалеке—черный корпус затопленной баржи. Мастеровой, которого мы видели в «Морской волне», сигналит фонариком.

«Хильда». Рыбаки заметили сигнал.

— К берегу!

Берег. За наваленными на земле сетями и пустыми бочками крадутся жандармы. Кованый сапог наступил на осколок стекла. Треснуло стекло. Оглянулся мастеровой. На гальке—тень жандарма. Мастеровой отчаянно замахал фонарем. Но в то же мгновение на него набросились и скрутили ему назад руки.

Рыбаки на «Хильде» напряженно следят за хаотическим мельканием фонаря на берегу. Погас фонарь.

— Табань!—скомандовал рулевой и круто повернул лодку.—Нельзя к берегу.

— Куда ж теперь?

Рулевой не ответил и сплюнул в воду.

На веслах шхуны—два выбившихся из сил рыбака. Беглецы сгрудились на днище. Они неотрывно следят за рябым светлым пятном, которое медленно и неумолимо ползет к шхуне. Но вот пятно остановилось и, дрогнув, поползло назад. Вздох облегчения.

— Надо что-то решать.

— А что мы можем решать или не решать? Мы можем ждать и надеяться на случай.

— Надо идти к берегу.

— Там жандармы.

Луч прожектора снова пополз к шхуне.

Из-за орудийной башни вышел вахтенный начальник лейтенант Пекарский. Завидев Панина, он направился к нему.

— Не спится, мичман?—откозырял Пекарский.—Помню, первую ночь на корабле тоже не мог сомкнуть глаз.

— Да... Эту ночь я запомню на всю жизнь.

— А завтра в восемь снимаемся с якоря — и к французским берегам.

— Поскорей бы,—сказал Панин.

Засвистела дудка. Выбежали фалрепные, побежали к трапу.

— Кого это еще черт принес?—Пекарский перегнулся через борт.—А, Грузиночка прибыл? Нагрузился Грузинов.—И рассмеялся собственной шутке.

Почтительно поддерживаемый двумя фалрепными, на палубу поднялся лейтенант Грузинов. Он, мало сказать, нетверд на ногах, но настроение у него преотличное.

— Разрешите доложить, господин вахтенный начальник, в крепости Кронштадт все обстоит благополучно. Мадемуазель Клодин, с которой я имел удовольствие нынче ужинать, оказалась восхитительно сложена, что вам должно быть досконально известно и без моего доклада.

— Рассыльный!—крикнул Пекарский.

— Есть рассыльный!

— Проводи господина лейтенанта.

— Так что, разрешите доложить, вашскородь,—подошел боцман.—Там с господином лейтенантом матрос прибыл.

— Совершенно справедливо,—задержался Грузинов.—Матрос в абсолютно непо... непотребном виде. Из ваших трюмных духов, мичман.

— Ступай, ступай, Грузинов, приспни до подъема флага,—сказал Пекарский.

— Честь имею, господа.—И Грузинов, почтительно поддерживаемый рассыльным, нетвердо зашагал по палубе.

— Поднять этого болвана на борт,—распорядился Пекарский.

Фалрепные бросились выполнять приказание.

— А вот вам и офицерское крещение, мичман. Поставьте его для острастки часа на два под ружье—рябчиков пострелять,—сказал Пекарский, когда фалрепные удалились.—Но, на мой вкус, пьяный матрос надежней трезвого смутьяна.

Фалрепные выволокли с трапа кочегара Камушкина. Голова у него болталась на груди.

— Как свинья надрался, скотина! Прошу, наказуйте!—И Пекарский, играя кортиком, зашагал по палубе.

Камушкин, как и подобает бывалому матросу, увидев офицера, подобрался и, слегка покачиваясь, замер в стойке «смирно».

— Отсвистать фалрепных!—приказал Панин.

Пронзительно залилась боцманская дудка, и фалрепные двумя шеренгами, подобно цирковым униформистам, поспешно скрылись в люке.

Внизу у трапа застучал и отошел катер.

— Фамилия?—спросил строго Панин.

— Военного транспорта «Океан» кочегар Петр Камушкин. Виноват, ваше благородие, пушки не слыхал.

— Уши заложило? До флага простоишь под ружьем на ветерку, быстро продует.

— Так что, вашскородь, крестный у меня занемог. Усольцев по фамилии.

— Как?—переспросил Панин.—Усольцев?

— Так точно,—тихо, но твердо ответил матрос.—На казенные харчи определили. А у него семья тринадцать душ. Мечутся с рыбаками по морю, а пристать некуда. Вот я с горя и запил.

Побледнел от волнения Панин.

— Ваше благородие...—Камушкин трезвым глазом взглянул на мичмана и, качнувшись к нему, тихо добавил:—На берегу аресты. Шхуне пристать некуда.

Панин взял себя в руки.

— На ногах не стоишь! Ступай окатись—и на шканцы! Живо!

Унтер, издали наблюдавший за этой сценой, подмигнул боцману.

— Новая метла чисто метет.

Шхуна «Хильда».

— Ветра нет! Ветра нет, будь он проклят! Хоть в парус дуй!

Гребцы работают из последних сил. Изможденные усталостью лица, раскрытые рты жадно заглатывают воздух.

— Слушайте!

Все прислушались. Стучит мотор дозорного катера.

— Поплотней, поплотней!.. — Рыбаки накинули на беглецов сети, сверху бросили садок с рыбой.

И вот прожектор накрыл шхуну. Щурятся рыбаки. Приближающийся стук мотора.

— Эй, на шхуне! — раздался усиленный рупором голос с катера.

Катер подошел вплотную к шхуне. Зоркие глаза шныряют по сетям.

— Чего шляетесь?

— Штиль, ваше благородие, парус не тянет. Возьмите на буксир, ваше благородие.

— Я тебе такой буксир покажу, латышская морда! Прочь с рейда!

— Уходим, — сказал рыбак и с готовностью сел на весла.

— Стоп! Коновалов, осмотри шхуну!

Багор с катера впился в борт рыбацкого судна. Фонарь осветил сети, рыбу, рыбаков.

— Так что, вашскородь, сети одни и рыбы немного.

— Сети, сети, — закивал рыбак и, приподняв с днища моток сетей, показал их жандармскому офицеру на катере.

— А ну, Коновалов, пырни!

Коновалов поднял багор и, размахнувшись, ткнул им в сети, в самую середину. Окаменели лица рыбаков. Тишина.

— Вашскородие! — закричал Коновалов. — Чего-то черное за «Андреем Первозванным» мелькнуло. Мабудь, тоже шхуна.

Метнулся луч прожектора. Вдали, на большом рейде,—контуры военных кораблей.

— Полный вперед! Я их, сволочей, со дна достану! А вас чтоб духу здесь не было! Слышите?!

Стремительно отошел катер. «Хильда» погрузилась во тьму. И в темноте раздался протяжный, сдавленный стон. Рыбак откинул сеть. На дне шхуны — один из беглецов. Левой рукой он судорожно вцепился в пробитое багром плечо.

Котельная «Океана». Кочегар Маркелов шурует уголь. Нетерпеливо постукивает пальцем по манометру Панин.

М а р к е л о в. Вы, вашскородие, на «Океане» первый день, а на корабле с нашими боцманами иголку сыщут, если что.

П а н и н. Скоро рассвет, на море штиль. Шхуну непременно обнаружат.

М а р к е л о в. Ну что ж, обсудим на комитете.

П а н и н. Да ты что? Когда?

М а р к е л о в (*спокойно*). Сейчас.

По трапу бежит юнга Миша Обысов. На бегу кинул взгляд за борт. Темно.

Обысов стоит перед кочегаром Барабановым, задраивающим бункерный люк.

— Ну так как же, Барабанов, брать на корабль беглых политических или не брать? Голосуй!

Молчит Барабанов.

О б ы с о в. Эх ты! Царь их трижды к смерти приговаривал, а ты в четвертый приговорить хочешь?!..

Б а р а б а н о в. Да пойми, малый, и их погубим и себя погубим. Организацию на корабле погубим.

Котельная.

П а н и н. Чего медлим?..

М а р к е л о в. Ждем решения комитета.

Обысов вбегает на шканцы. Под ружьем — наказанный Камушкин.

О б ы с о в. Голосуй!

К а м у ш к и н. Брать!

— Разбегался! Под ружье охота? — прикрикнул на юнгу вахтенный.

— Я по нужде, господин унцерцер, — ответил Обысов и юркнул в трюм.

Котельная. Нервно ходит из угла в угол Панин.

Кубрик. В подвесных койках спят матросы.

— Я могу полагать, до Гавра спрятать можно, — сказал Рисман и спрыгнул с койки.

Обысов выскочил из кубрика.

Обысов ловко карабкается по вантам к сигнальщику.

— Ну, дядя Мить, надумал?

— Надумаешь тут, когда справа в двух кабельтовых рыбачья шхуна.

Обысов вглядывается в темноту.

— Чего смотришь? Беги! Брать, и немедля!

Обысов вбегает в котельную. Панин резко обернулся к нему.

— Ну?..

— Справа по борту в двух кабельтовых рыбачья шхуна!

Панин. Сигналь: «Я здесь».

Маркелов. Комитет еще не принял решения.

Панин. Комитет не принял, я принял. Выполняйте приказание, юнга.

Маркелов. Товарищ Панин!

— Маркелыч, так большинство «за»! — И Обысов, повернувшись к Панину, звонко отрапортовал: — Есть выполнять приказание! — Отдал честь и выбежал из котельной.

На корме юнга Обысов сигналит фонариком.

— Чего полуночничаешь, юнга? — подошел сзади лейтенант Пекарский.

— Так что, господин лейтенант, ночные сигналы репетирую, — вздрогнул от неожиданности Обысов. — Господин старший офицер завтра самолично поверять будут.

— Хвалю!

— Рад стараться, вашскородие!

Пекарский прочел сигнал.

— «Я здесь». Четче, четче! Литеру от литеры отрывать надо! — И зашагал к носу.

«Хильда». Рыбаки напряженно смотрят, как на «Океане» сигналит фонарик.

Рыбак, сидящий на веслах, вопросительно посмотрел на рулевого. Тот покачал головой.

— Провокация.

Неслышно опускаются весла. Шхуна удаляется от корабля. На дне шхуны — беглецы. Их встревоженные взоры устремлены на рулевого. Он чувствует на себе взгляды беглецов и сидит, глядя прямо перед собой. Застонал раненый: видно, он уже не в силах сдерживать боль. Рулевой обернулся. «Океан» продолжает сигналить: «Я здесь!.. Я здесь!..» Рулевой посмотрел вперед. В шныряющих прожекторных лучах то появляются, то исчезают силуэты дозорных катеров. «Я здесь!.. Я здесь!..» — упрямо твердит фонарь с «Океана». Умоляюще смотрят снизу беглецы.

— Нет, нельзя уходить! — поднял весла рыбак.

— Другого выхода нет, — поддержал второй. — Это же «Океан», там есть наши.

— Надо рискнуть!

По правой палубе идет Панин. Остановился. Пристально поглядел в темноту. Закурил, несколько раз чиркнув спичкой, и пошел дальше. В тот же момент на месте, где он только что стоял, появился Рисман. Рисман закрепил штормтрап и сбросил его за борт.

Из темноты моря возникает еще более темный силуэт шхуны.

Панин идет по левой палубе. На шканцах стоит под ружьем наказанный Камушкин. Панин на ходу тихо бросил:

— Отвлеки внимание Пекарского.

К правому борту неслышно подходит шхуна. Упираясь в обшивку «Океана» веслами, рыбаки удерживают шхуну от удара в корпус корабля. Лопасти весел обернуты тряпками. Двое беглецов, подхватив концы штормтрапа, притянули его к борту «Хильды». Один за другим люди в брезентовых рыбацких балахонах, торопясь и оступаясь, поднимаются по веревочным ступеням штормтрапа.

По палубе бежит унтер.

— Вашскородие, — вытянулся он перед Пекарским. — Так что. происшествие на корабле!

— Чего там еще?

— Так что, разрешите доложить, сдвинулся!

— Кто сдвинулся?

— Так что, матрос с ума сдвинулся. Поет под ружьем невесть что.

— Похабное, что ли?

— Никак нет. Государства Российского императорский гимн.

— Фу-ты, матка бозка ченстоховска, этого еще недоставало!—выругался Пекарский и быстро направился к шканцам.

Унтер бежит рядом, на ходу докладывает:

— Так что, вашскородие, ружьем приемы делает, ногами гимнастику и поет...

— Боже, царя храни... — доносится со шканцев.

Пекарский остановился перед Камушкиным, с трудом сдерживая смех.

— Сильный, державный... царствуй на страх врагам... — вдохновенно поет Камушкин, делая ружейные приемы и поочередно выбрасывая вперед то одну, то другую ногу.

— Ты что, болван, до зеленых чертей допился?

— Никак нет, вашскородие, — ответил Камушкин, не прекращая движений.— До самого государя императора совокупно с матушкой императрицей Марией Федоровной, августейшими дочерьми и наследником цесаревичем их императорским высочеством Алексеем Николаевичем. Всем августейшим семейством из-за второй башни выйти изволили и мимо меня за шестой кильблок вельми торжественно проследовали.

— Может, его водой окатить, вашскородие?

— Ты что, негодяй, спал под ружьем?

— Никак нет, вашскородие, — ответил Камушкин и вдруг, опасливо покосившись на кильблок, скомандовал самому себе: — Для встречи слева слушай на-кра-ул!.. — и, запев «Боже, царя храни», начал провожать глазами кого-то невидимого.

— Рехнулся, подлец! Связать его — и в лазарет!

Унтер, боцман и рассыльный отобрали у матроса винтовку и, заткнув ему рот бескозыркой, поволокли вниз по трапу.

В носовую часть «Океана» ударил луч прожектора. Луч медленно скользит по борту от носа к корме. Последний из беглецов поднимается по штормтрапу. Рыбак прыгнул на него, сорвал со штормтрапа и придавил к днищу шхуны. Панин и Рисман с лихорадочной поспешностью выбирают штормтрап. Пятно света проползло между нижней ступенькой штормтрапа и мачтой шхуны. Ушел луч прожектора. Сверху

снова сбросили штормтрап, и последний беглец полез на палубу. Рыбаки оттолкнулись веслами от борта «Океана», и шхуна тихо, как и пришла, скрылась в темноте.

По правой палубе «Океана» идет Пекарский. Рисман резко дернул верхний конец штормтрапа. Замер беглец на веревочной лестнице. Панин сунул Рисману нож.

— Чуть что, режь штормтрап.

Проходит Пекарский. Вытянулся Рисман, отдавая честь и прикрывая своим телом конец штормтрапа, закрепленный на поручне борта. Луч прожектора опять пополз по обшивке «Океана». Теперь уже от кормы к носу. Остановился Пекарский.

— Кого это ищут?— И вахтенный начальник поднес бинокль к глазам.

Нож Рисмана лег на трос штормтрапа.

— Учение, должно быть, — равнодушно ответил Панин.

Луч прожектора подходит к беглецу, висящему на штормтрапе. Тот быстро поднялся на несколько ступенек и, работая зубами и свободной рукой, подтянул к себе нижнюю часть веревочной лестницы. Прожектор прошел под ним, задержался и пополз дальше.

— Спать пора, мичман, — сказал Пекарский, опустил бинокль и, напевая «Что за ножки у малютки Мими...», пошел по палубе.

— Сюда, — сказал Панин.

Последний из беглецов спрыгнул в бункер, и Барабанов задраил люк.

Не спит Панин. Одетый, лежит он на койке в своей каюте. Немигающие, напряженные глаза. На потном лбу слиплись волосы. Панин тревожно прислушивается к мерному стуку работающих машин. Тук-тук, тук-тук... Не убыстряя, не замедляя, стучит корабельное сердце: тук-тук, тук-тук... И, следуя за мысленным взором Панина, мы, разрезая перегородки, переносимся из каюты в каюту, из одного отсека в другой. Тук-тук, тук-тук... — недопитый коньяк облизывает стенки тонкого стакана; тяжело дышит во сне пьяный Грузинов. Тук-тук, тук-тук... — раскачивается на ленте ордена св. Анны наперсный крест отца Феоктиста, аккуратно повешенный им на барашек иллюминатора. Тук-тук, тук-тук... — колышется бахрома абажура настольной лампы у постели капитана де Ливрона. Костяным ножом капитан разрезает книгу. На яркой обложке—силуэт обнаженной танцовщицы. Тук-тук, тук-тук...—стучит о стенку каюты кортик в головах старшего офицера Фарафонтьева. Тук-тук, тук-тук... — мерно раскачиваются в матросском кубрике подвесные койки. Тук-тук, тук-тук...— вздрагивают рычаги в машинном отделении. Тук-тук, тук-тук...— спит корабль, и мало кто знает, что...

.... в темном и душном бункере на груде угля теснятся люди.

С грохотом отворилась заслонка бункера. Лавиной пошел вниз уголь, на котором стоят беглецы. Уголь крошится под ногами. Стремительно опускается уровень. Сквозь клубы угольной пыли снизу пробиваются лучи света. Беглецы, цепляясь за стальные стенки бункера, поддерживая друг друга, сползают вниз. Ужас написан на их лицах. И вдруг среди движущегося черного потока показался мужской ботинок. Он катится вниз и исчезает в окне бункера. Захлопнулась заслонка. Движение угля прекратилось, и в бункере снова стало темно.

— У меня слетел башмак, — сказал кто-то.

Панин встал с койки, подошел к иллюминатору. Серый рассвет над кронштадтским рейдом. Между кораблями шныряют дозорные катера. Один прошел под бортом «Океана». В рубке — жандармский офицер.

— Забегали, — сказал Панин. — Рыщут.

С грохотом открывается палубный люк третьего бункера. В бункере стало светлее. Замерли беглецы, смотрят наверх.

— Эх, — заглянув в люк, неодобрительно крякнул Савичев. — А ну, Епифанов, перекидай-ка вниз уголек.

— Есть! — Епифанов послушно протиснул свое неуклюжее тело в люк, спрыгнул в верхний этаж бункера и энергично заработал лопатой.

В нижний этаж, где находятся беглецы, хлынул поток угля. Беглецы прижались к стенкам. Угольная пыль закрыла их густой пеленой.

Корабельные часы с непривычным двадцатичетырехчасовым циферблатом. Без одной минуты восемь. Тишина на корабле. Вдоль бортов выстроились матросы, на юте — офицеры. Медленно всходит на мостик командир «Океана» капитан первого ранга де Ливрон. Вахтенный на склянках замер, судорожно вцепившись в плетеный конец, подвязанный к языку колокола. Не спускает глаз с мачты флагмана—линейного корабля «Андрей Первозванный» — вахтенный начальник.

Жандармский катер.

— Мабудь, их, вашскородие, на какой-нибудь корабль подняли?

— На военный-то корабль? Кто их возьмет?

— А что, вашскородие, мабудь, и подняли. «Океан»-то нынче в поход уходит.

— А ну-ка... Чем черт не шутит... Вперед!

«Океан». В офицерской шеренге — Панин. Его взгляд прикован к дозорному катеру, который, разрезая спокойные воды залива, мчится к «Океану». Не сводят напряженных глаз с катера и замершие в строю матросы-большевики.

На флагмане взвился сигнал.

— На фла-аг и гю-ю-йс! — торжественно-протяжно звучит голос вахтенного начальника.

В заливе остановились шлюпки, гребцы подняли вверх весла.

— Стоп! — скомандовал жандармский офицер на катере, и мотор заглох.

По мачте «Андрея Первозванного» ползет флаг. Жандармский офицер вытянулся и снял фуражку.

— Флаг и гюйс поднять! — прокричал вахтенный начальник на «Океане».

Сотни фуражек одновременно сорваны с голов. Резко звучат четыре двойных удара склянок. Мелодичные рулады фанфар. Свист всех унтер-офицерских дудок. Флаг и гюйс медленно ползут вверх.

Замерла шеренга офицеров, замерла нескончаемая лента матросов на «Океане», на «Андрее Первозванном», на всех кораблях большого рейда. Угрожающе смотрят стволы орудий. Вымуштрованная, страшная, непреодолимая сила государства Российского. И кажется, вся она сегодня направлена против тринадцати измученных людей, запертых в угольном бункере.

На капитанском мостике де Ливрон надел фуражку.

— Накройсь!.. — и сотни бескозырок взлетели на головы.

Тронулся дозорный катер. Но в этот момент де Ливрон, перекрестившись, передвинул ручку машинного телеграфа на «полный вперед». Заработали мощные винты «Океана». Забурлила, завихрилась вода за кормой. Жандармский катер подняло на пенистый гребень и отбросило в сторону. Еле заметно улыбнулся Панин.

Капельмейстер резко опустил руку — и оркестр грянул марш. Оглушительное «ура» пронеслось по палубе. Согласно уставу, кричат матросы. Но совсем другой смысл, отнюдь не уставный, вкладывают в свое «ура» знакомые нам кочегары.

Транспорт «Океан», набирая скорость, пошел вдоль стоящих на рейде судов. На мачтах всех кораблей трепещут сигнальные флаги: «Счастливого плавания!»

Кочегарка «Океана». К заваленному углем бункеру подошел Панин. Тихонько постучал в заслонку: два раза и — после паузы — еще раз.

— Живы?

— Раненый у нас, — ответил приглушенный голос из бункера. — Нужен бинт.

Переглянулись матросы. Миша Обысов решительно положил палец на глыбу угля.

— Ну-кось, Барабанов, тюкни лопатой!

— Ты что, сдурел?

— Да не сильно. Только чтоб закровенилось. Я в лазарет за бинтом схожу.

— Не балуй, — сказал Маркелов. — Камушкин в лазарете. Скажи, пусть достанет.

Миша Обысов выбежал из кочегарки.

Корабельный лазарет. Приемная перед кабинетом врача. Держась рукой за щеку, из угла в угол ходит боцман.

— У-у, мочи нет!..

— Дергает? — участливо спрашивает санитар. — Повремените, господин боцман, их высокоблагородие умалишенного лечат.

— Какого умалишенного?

— Да матрос один «Боже, царя храни» пел.

— С перепою, что ль? — спросил боцман и опять схватился за щеку. — У-у, проклятый, все нутро вытянул.

Доктор Бах через монокль глядит на Камушкина.

— А потом, стало быть, в цирке Труцци краснокожих индейцев работал — томагавки метал.

— Томагавк? О-о!.. — удивляется Бах.

— В Нижнем на ярмарке чудо двадцатого века работал. На картах опять же ловкость рук имею.

— Карты? О-о!... Зеер интересант. — И доктор Бах вытащил из ящика письменного стола нераспечатанную колоду.

— У-у, треклятая! — стонет в приемной боцман. — За грехи господь послал...

Камушкин держит в одной руке колоду.

— Уважаемая публика, не пожалейте рублика. Над колодой ворожу, любую карту покажу. Кавалерам за пятак, дамочкам за просто так. Вы смотрите не зевайте, только карту называйте. Па-апрашу, вашскородие!

— Туз пик,— сказал доктор.

— Туз виневый, выйди вон, белу свету на поклон.

Камушкин бросил на стол колоду. Одна из карт вылетела, непонятным образом сделала круг над столом и рубашкой вниз легла перед доктором. Туз пик.

— О-о, матрос!.. Дас ист вундербар!..

— А вот, вашскородие, высоконаучный опыт по проникновению вещи в вещь. — Камушкин снял с белого топчана казенную простынку и показал ее с обеих сторон доктору. Потом набросил простынку на столик с перевязочными средствами.— Кубра на кубру щи варила, пришедши букара да выхлебала.

Камушкин поднял простынку. На столике ничего нет.

— Вот, вашскородие, и все.

— О-о!.. Дас ист унмёглих!.. А куда этот медикамент пропал?

— Так что, дозвольте доложить, букара выхлебала.

— А что есть такое «букара»?

— Не могу знать, вашскородие. Над постижением сих чудных тайн природы безрезультатно трудились многие звездочеты, хироманты и профессора белой и черной магии. Разрешите идти, вашскородие?

— О-о!.. — только и смог произнести доктор Бах.

Камушкин вышел. Бах нагнулся и заглянул под столик.

Котельная. Камушкин вытаскивает из-за пазухи бинты, пузырек с йодом, сверток ваты.

— Откуда столько?

— Букара достала, — подмигнул друзьям Камушкин.

На «Океане» продолжается приборка. Бьют брандспойты. Матросы, вооруженные швабрами, голиками, скребками, трут, скребут, моют палубы.

Молодой матрос, который, сидя на корточках, драил пемзой борт шкафута, с трудом разогнулся, потер ладонью поясницу и сел на палубу.

— Чего расселся, словно баба на сносях? — налетел на него кондуктòр Григорьев.

— В поясницу что-то вступило, господин кондуктòр, — ответил матрос и, кряхтя, поднялся.

— Вот я сейчас стебану цопкой, враз отступит. - И Григорьев хлестанул цепочкой своей дудки по зад матроса.

Выпрямился матрос.

— Вирен — тебя, ты — меня, а мне кого?

— Поговори еще, — буркнул Григорьев и отвернулся.

— Не дело их там держать. — Маркелов покосился на бункер. — Темно, пыльно. Неровен час, задохнутся от угля. Да и раненый у них — рука пробита.

— Вот что, Маркелов. — Панин быстро оглядел котельную. — Переведи-ка их в холодный котел.

— Опасно, вашскородие. Савичев туда на дню раз по пять заглядывает. Надо бы с братвой посоветоваться. Может, что лучше предложат.

— Некогда советоваться, Маркелыч. Делай что сказано!

В кают-компании завтракают офицеры. Они уже не в синих кителях, а в тужурках, открывающих пластроны и воротнички. Негромкий говор. Смех, вспыхивающий то там, то здесь и перекатывающийся по столу.

— Гляди, — тихо сказал своему соседу Грузинов, — Фарафонтьев сморкается, сейчас декламация начнется.

— Прошу внимания, господа, — встал старший офицер «Океана» капитан второго ранга Фарафонтьев, и шум за столом затих. — Итак, господа, мы с божьей помощью вышли в заграничное плавание. Командир корабля капитан первого ранга де Ливрон поручил мне выразить надежду, что в этом походе все офицеры «Океана» окажутся на высоте своего долга. Пребывание в иноземных портах, господа, может губительным образом сказаться на умонастроении нижних чинов. Однако далеко не все офицеры это понимают, ибо не осознают всей тяжести положения вещей в России. Не правда ли, господа, — Фарафонтьев все более и более возбуждается, — кажется, все так спокойно, нет баррикад, на улицах не раздаются выстрелы. Да, господа, баррикад нет. Нет врага, на которого можно прямо пойти. Но зато есть враг тайный, — Фарафонтьев дошел почти до крика, он ткнул перстом вниз, — враг подпольный...

Внизу, в угольном бункере, прижавшись друг к другу, как на баррикаде, стоят беглецы...

— ...враг скрытый. Нижние чины вовсе не в наших руках, — продолжает Фарафонтьев, голос его истерически срывается, — а посему нам нужно употребить все свое влияние, дабы путем бесед, сближения привлекать нижние чины на свою сторону. Прошу господ офицеров, особливо молодых, — взгляд Фарафонтьева остановился на мичманском конце стола, где в числе прочих сидят Ведерников и Панин, — обратить пристальное внимание на эти обстоятельства.

— Так точно, господин старший офицер. — Панин поднялся под взглядом Фарафонтьева. — Внутренний враг не дремлет!

У дверей матросского кубрика Панина встретил Обысов.

— Все готово, — доложил он. — Можно выводить?

— Савичев там? - Панин показал головой на кубрик.

— Так точно, — озорно улыбнулся Обысов. - Словесность репитуют.

Панин вошел в кубрик.

— Встать! Смирно! - командует Савичев.

— Продолжайте.

— Есть продолжать. Садись! Вопрос шестой: что есть революция? Запоминай! Революция есть злоумышленное действо с целью свержения законной власти государя императора и установления богопротивных порядков. Ясно?

— Так точно, господин унцерцер!

— Епифанов, отвечай! Что есть революция?

— Злоумышленное действо государя-ператора! — испуганно прокричал Епифанов.

— Неполно. Камушкин, добавляй!

— Богопротивные порядки, господин унцерцер!

— Свяжи, репа. Воедино свяжи.

— Оно, стало быть, есть свержение государя императора и богопротивных порядков, — истово глядя на унтера, доложил Камушкин, и тень улыбки скользнула по его губам.

— Чего зубы скалишь?.. Учи с голоса, серье! Революция есть злоумышленное... Повторяй!

В с е. Революция есть злоумышленное...

С а в и ч е в. Действо с целью свержения...

В с е. Действо с целью свержения...

Панин встал и вышел из кубрика. За дверьми его ожидает юнга Обысов.

— Выводи! — приказал Панин.

Юнга козырнул и побежал по трапу.

Обысов вбежал в кочегарку.

— Выводи!

Маркелов распахнул заслонку бункера. Посыпался уголь. И вот в окне бункера показались люди. Они уже совсем обессилены, их лица, до черноты запорошенные угольной пылью, лоснятся от испарины. На четвереньках выползают беглецы из бункера.

— Шуруй во втором! — раздался вдруг голос из машинного отделения.

Маркелов захлопнул заслонку, бросился к трем уже вылезшим из бункера беглецам и потащил их за котел.

По трапу сбегает Савичев. Барабанов, который поднимал на блоке мешок со шлаком, отпустил веревку, и мешок упал к ногам унтера. Мешок треснул, шлак рассыпался по котельной. Савичев рванулся назад.

— Ты что, очумел, стервец?!

— Виноват, господин унцерцер. Сосклизнуло.

— «Сисклизнуло», — передразнил Савичев. — А ну, подобрать шлак!

Барабанов с готовностью схватил лопату, преградив унтеру путь к беглецам.

Но Савичев прямо через шлак двинулся за котлы.

Окаменел Маркелов, замер Барабанов.

— Господин унцерцер!—отчаянно закричал Обысов, стоящий на верхней ступеньке трапа.—Вас их высокородие господин механик к себе в каюту требуют!

Савичев повернулся и рысью затрусил к трапу.

Савичев согнутым пальцем стучит в дверь каюты Панина.

— Войдите!

— Явился по вашему приказанию, вашскородие.

Недоумение промелькнуло по лицу Панина.

— По моему?.. Ах да!.. Садись-ка, дружок, сюда и составь мне список всех кочегаров. И кто с какого года службу несет.

— Дозвольте за книжкой сходить, вашскородие?

— На память должен знать. Садись.—И Панин придвинул унтеру карандаш и лист бумаги.

Барабанов и Маркелов засыпают в опустевший бункер уголь.

Савичев, одуревший от непривычной работы, старательно выводит буквы.

— А кто не благонадежный, кресты поставь,—строго сказал Панин.

— Слушаюсь, вашскородие.—Рука Савичева ставит кресты против фамилий Маркелова, Барабанова, Обысова и после некоторого раздумья против фамилии Камушкина.

Панин из-за спины унтера напряженно следит за появляющимися в списке крестами. С каждым новым крестом лицо его все более мрачнеет.

— Молодец, Савичев!

— Рад стараться, вашскородие!

Кубрик. Вокруг бачка, положив ложки на стол, сидят матросы. В дверь кубрика заглянул Савичев.

— По мясам!—скомандовал Маркелов, и шесть ложек опустились в бачок.

Смачно жуют матросы. Унтер вышел. Матросы положили ложки и мигом перестали жевать. Пустой бачок.

— Ничего,—сказал Маркелов.—Поговеем до вечера. Люди и поболе говели.

В дверях появился кондуктóр Григорьев.

— Хлеб да соль!

— Едим, да свой!—Шесть рук с ложками вновь потянулись к пустому бачку. Усердно жуют матросы.

— Будя, наелся,—сказал Барабанов и облизал ложку.

В котельной дневная вахта: Рисман, Камушкин и еще два кочегара. Миша Обысов внес ведро. В ведре—борщ. Рисман взял ведро и сунул в топку котла, но не успел он захлопнуть дверцу, как в кочегарке появился Савичев.

— Чего в котел сунул? Показывай!

— Виноват, вашскородие! Табак там держу. Сохнет больно у топки.

— Знаю я, какой табак! Листки небось противузаконные! А ну, отойди от котла!—И, отодвинув Рисмана, Савичев распахнул дверцу топки и зашарил там обеими руками.

В темной топке елозят по поду руки унтера.

— Дай-ка огню!

Рисман не шелохнулся.

— Ты что, русского языка не понимаешь? Огню давай!

Чья-то рука в темной глуби котла осторожно подвинула унтеру плоский черный предмет. Пальцы Савичева вцепились в него и вытащили на свет.

В руках унтера жестяная коробка: «Монпансье—Ландрин». Савичев раскрыл коробку, в ней — махорка.

— Может, закурите, господин унцерцер?—облизывая пересохшие от волнения губы, предложил Рисман.

Унтер со злостью захлопнул дверцу топки.

— Савичев внизу?—Панин кивнул головой на железную дверь котельной.

— Так точно, вашскородие,—ответил Маркелов.—Ровно прилип.

— А что ж Камушкин зевает?

— Так что, не зевает, вашскородие. Он уж и так и этак. Всех свободных и подвахтенных вокруг себя собрал. А господин унцерцер никакого интересу.

Вокруг стола в кубрике сгрудились матросы. Камушкин играет на балалайке:

— Начинаем представленье про матросское мученье. Стоял, покручивая баки, офицер на полубаке. (Из балалайки выскочила белая мышь и побежала по столу.) Уважаемая публика, прошу обратить внимание на чистоту кителя!.. Вдруг во весь могучий рост перед ним предстал матрос. (Из балалайки выскочила серая мышь, подбежала к белой и вытянулась перед ней, стоя на задних лапках.) Матрос, стало быть, в робе, из наших котельных духов, весь в угле перепачканный. (Хохочут матросы.) «Полезай-ка ты на марс, туды-сюды сто двадцать раз!» Это, стало быть, офицер приказывает. (Камушкин поставил балалайку на стол грифом вверх, и серая мышь быстро забегала от стола до конца грифа и обратно.) «Ты, матрос, не в меру сер,—раскричался офицер.—Ах деревня, ах серье, становися под ружье!» (Камушкин протянул спичку. Мышь схватила ее обеими лапками.)

— Гляди, «на-краул» берет!

— Ученая, вроде нашего брата.

— А белый-то, белый, вылитый Фарафонтьев!..

Панин открыл дверь котельной.

— Смирно! Господин трюмный механик...—подскочил Савичев.

— Вольно.—И тоном, не предвещавшим ничего хорошего, добавил:—Весело живем!

Замер Савичев, не понимает.

— Кубрик в балаган превратили, а унтер-офицер у котлов греется!

— Виноват, вашскородие, недоглядел. Я минтом, вашскородие. Разрешите идти, вашскородие?

— И чтоб до спуска флага от нижних чинов ни на шаг! Душеполезные разговоры вести, словесность повторить! Вам что старший офицер приказывал? Ступай!

Савичев распахнул дверь кубрика. Камушкин играет на балалайке:

Подарю тебе, матрос,
Я кисет да трубочку,
Поцелуй меня взасос,
Да не лезь под юбочку!..

Хохочут матросы.

— Отставить! Что за ярманка! Встать! Сесть! Встать! Сесть!..

Отец Феоктист вошел в командирский салон, где в мягких креслах сидели де Ливрон и Фарафонтьев.

— Вот, извольте полюбопытствовать, в кубрике отобрал.—Отец Феоктист протянул де Ливрону зачитанный томик Толстого.—Мало того, что чтение анафемское, вы бы послушали, какие разговоры при этом ведут.

— А ежели они красного коня из апокалипсиса в революционном духе толковать примутся, так вы, батюшка, и священное писание отбирать станете?—усмехнулся де Ливрон.—Порядок на корабле спокойствием господ офицеров держится.

— Вот за это-то спокойствие и расплачиваемся,—позволил себе не согласиться Фарафонтьев.—Либеральничаем, интеллигентничаем, а потом удивляемся: «Ах, восстание в Либаве, ах, дело тринадцати». А бунты на кораблях с подобных чтений и начинаются... Спустился я нынче к котлам. Матрос докладывает, а глаз заячий, чего-то скрывает...

— Россия без бунтов—не Россия,—примирительно улыбнулся де Ливрон.—А как стояло все, так и стоит. И ныне, и присно, и во веки веков.

— Так в былые-то времена,—возразил Фарафонтьев,—морской офицер нижние чины как свою пятерню знал, а сейчас нам и невдомек, что у нас под носом, на корабле, творится!..

В кубрике спят матросы. Тихо вошел Обысов, снял ботинки и босиком, прокрадываясь между подвесными койками, неслышно подошел к рундуку, на котором спит Маркелов. Увидев юнгу, Маркелов подскочил на рундуке.

— Ничего, Маркелыч, ничего,—зашептал Обысов.—Господин унцерцер спать пошли.

— Добро,—сказал Маркелов.—Ложись.

И Обысов послушно вскарабкался на свою койку.

Маленькая коптилка едва освещает внутренность котла. Кривые тени шевелятся на неровных стенках.

— А как нас будут выгружать? Кто-нибудь подумал, как нас будут выгружать?

— Наша судьба в руках товарищей. Таких же большевиков, как мы с вами. Они сделают все...

— Тс-с!..—Кто-то быстро задул коптилку.

Кромешная тьма в котле. С грохотом распахнулась дверца, и в отверстие просунулся горящий факел. Отпрянули люди. Подняли головы лежавшие. Через открытую дверь испуганно смотрит на беглецов Савичев. И вот торжествующий огонек зажегся в глазах унтера. Факел рванулся назад. Дверца захлопнулась. Слышно, как снаружи задвинули защелку.

— Приехали,—сказал кто-то в темноте.

По верхней палубе бежит Савичев. От фонаря к фонарю то увеличивается, то уменьшается его тень. Савичев подбегает к Ведерникову.

— Господин вахтенный начальник!.. Господин мичман!.. Вашскородие!..

Ведерников удивленно глянул на унтера.

— Вашскородие!—Савичев перешел на шепот.—Ктой-то на корабле... Ктой-то в котле сидит... Подошел к котлу, слышу: «бу-бу-бу...», дверцу открыл, а на меня ктой-то глазами зырит...

— Мистика,—сказал Ведерников.

— Так точно, вашскородие. И в вольной одеже.

Пауза. Лицо Ведерникова стало очень серьезным. Он быстро зашагал к люку.

— Я их замкнул, вашскородие. Теперь не уйдут.

Ведерников резко остановился.

— Трюмный механик знает?

— Никак нет, вашскородие.

— Ступай доложи, и быстро!..

Савичев в каюте Панина.

— Вашскородие... Извольте пробудиться, вашскородь...

Панин открыл глаза и тут же подскочил на койке.

— Так что, вашскородие, чужие на корабле... Я ровно чуял, вашскородь... Места душе не находил... Накрыл, вашскородь!.. В холодном котле сидят.

С лихорадочной поспешностью одевается Панин.

— Молодец, Савичев. Хвалю за службу.

— Рад стараться, вашскородь!.. У меня как душа чуяла, вашскородь!..

— Пошли!

Панин быстро идет по нижней палубе. Не отстает от него Савичев.

— Подхожу я, значит, к котлу. Слышу—шебуршат. Я дверцу—раз!

Сосредоточенно-напряженные глаза Панина. Панин резко остановился. Остановился и унтер. Мгновение они молча смотрят друг на друга. И вдруг кулак Панина с невероятной силой врезался в челюсть Савичева. Тяжело охнув, унтер повис на перилах борта. Второй удар—и, неловко взмахнув руками, Савичев полетел вниз.

— Человек за бортом!—раздался из-за кильблоков крик Григорьева.

Григорьев сбросил ботинки, скинул фуражку и прыгнул вниз.

— Человек за бортом!.. Человек за бортом!..—подхватили вахтенные.

— Человек за бортом!—кричит на верхней палубе Ведерников.

Забил колокол, зазвенели звонки машинного телеграфа. Застегиваясь на ходу, выбегают люди, спускают шлюпки. Вспыхнули прожектора.

Тяжело взмахивая руками и пристально вглядываясь в темноту, плывет вдоль корпуса корабля Григорьев. Застопорились винты под кормой, и на белом фоне успокоившейся пены появилось черное пятно. Григорьев рванулся к пятну, достиг его, и в тот же момент Савичев вцепился в его руку.

— Пусти,—тяжело дышит Григорьев.—Потопишь!..

Захлебывается Савичев, старается выпрыгнуть как можно выше, но теряет силы и погружается под воду, увлекая за собой Григорьева. И снова пытается выпрыгнуть.

— Убили!..—хрипит Савичев.

— Да отчепись, потопнем,— выбивается из сил Григорьев.

— Панин меня!.. Политических прячут... Я докажу!.. Он с Маркеловым заодно...—Савичев вцепился в ворот Григорьева. Вода накрыла обоих.

Быстрые удары весел. Энергичными толчками продвигается вперед шлюпка. На носу—с карбидным фонарем в руке—лейтенант Пекарский.

— Право руля!.. Еще право!.. Ну видел же здесь!.. Здесь видел!.. Стоп! Табань!

Восемь весел упруго уперлись в воду. Из-под носа вынырнул Григорьев, схватился рукой за борт, но пальцы ослабли, рука соскользнула, и Григорьев ушел под шлюпку. Один из гребцов перегнулся через борт и почти до пояса погрузился в воду.

— Равняй шлюпку!—крикнул Пекарский и откинулся на противоположный борт.

Матросы вытаскивают из воды Григорьева.

— Ушел,—сказал Григорьев.—Под винт затянуло.

— Да кто утонул-то?

— Не признал, ваш благородь,—с трудом переводя дыхание, ответил Григорьев.— Видно, ктой-то руки на себя наложить решил.

У трапа—де Ливрон, Фарафонтьев, Ведерников, отец Феоктист, доктор Бах, Панин. К трапу одна за другой возвращаются шлюпки.

— Так что, господин капитан второго ранга, не нашли. Фуражку вот подобрали.

Фарафонтьев взял мокрую фуражку, передал де Ливрону. Изнутри вышит номер.

— Унтер-офицер Савичев,—взглянув на номер и секунду припоминая, резко сказал де Ливрон.

Офицеры сняли фуражки и перекрестились.

Ведерников пристально смотрит на Панина.

Сотни рук одновременно совершают крестное знамение. На церковной палубе отец Феоктист служит панихиду. Машет кадилом матрос-дьякон.

— Когда мертвые услышат глас сына божия...—бормочет отец Феоктист, склонившись над евангелием.

— Везет мне, как обычно,—говорит Ведерников стоящему рядом с ним Панину.— Первая вахта—и покойник.

— Допился, видно, до зеленого змия.

— Да нет. Спиртным от него не пахло.

— Ты его видел?

— Видел. Он доложил мне, что в холодном котле какие-то шорохи, какие-то люди в вольной одежде, ну и тому подобное.

— Рехнулся.

— Возможно.

— И что ж ты предпринял?

— Послал его к тебе.—И после паузы:—Да, видно, бедняга, не дошел.

— Вонмем!..—октавой загудел дьякон.

— Благословен бог наш...—возвестил отец Феоктист.

Маркелов входит в кубрик. Матросов нет, все на панихиде. В углу мерцает лампадка. Она освещает дешевую литографию с изображением Николая-угодника. Истово бьет поклоны кондукто́р Григорьев.

— Господи Иисусе Христе, сыне боже... Прости мя, грешного...—Григорьев так сосредоточен на молитве, что не замечает вошедшего Маркелова.—Отпусти грех, господи... Великий грех, господи...—Григорьев размашисто крестится, с силой ударяя добела стиснутыми в щепоть пальцами в лоб и плечи.—Рабу твоему...

— Да ты что, Иван,—подошел Маркелов,—в монахи постригаться удумал?

Григорьев мутными красными глазами посмотрел на Маркелова.

— Кто это здесь?

— Это я, Маркелов.

— Тяжко мне. Грех душу гложет.

— А ты-то при чем? Потоп и потоп. Ну и сволочина же покойник был, царствие ему небесное.

— Он же тебя во где держал,—сжал в кулак распяленную пятерню Григорьев.—Маркелов, говорит, да Панин.

Маркелов вздрогнул и тревожно посмотрел на Григорьева.

— Да ты не бойся, Маркелыч. Я ж ни-ни. Я мичману по гроб жизни...—С невидящих глаз Григорьева словно спала пелена, он взглянул в самые зрачки Маркелова и, приблизившись к нему вплотную, прошептал:—Слушай, Маркелов, один дознался, другой дознается, всех не перетопишь. Поаккуратней надо, Маркелов...

Котельная. Маркелов и Барабанов.

Б а р а б а н о в. С Ведерниковым надо кончать. И поскорее.

М а р к е л о в. А может, не донесет? Уж больно долго раздумывает.

Б а р а б а н о в. Да как ты не понимаешь, Маркелыч. Это ж тебе не Савичев—адмиральских кровей! Ему с Паниным в кошки-мышки поиграть охота, нервишки пощекотать. А надоест—и продаст не за понюх табаку.

Панин подошел к двери каюты Ведерникова и постучал.

— Входи, Панин!—раздался голос.

От неожиданности Панин вздрогнул, потом решительно распахнул дверь и вошел.

Ведерников одетый лежал на койке. Он был бледен, как после тяжелой болезни. На кресле возле койки—переполненная окурками пепельница.

— Ты ждал меня?

— Я знал, что ты придешь.—Ведерников прикурил новую папиросу от окурка, бросил окурок в пепельницу и придвинул Панину портсигар.—Кури. Хотя, может, ты пришел убить меня? Ключ на столе, можешь запереть дверь.

— Перестань паясничать!

— Почему ж? Это было бы последовательно. Одни спасают Россию, разыскивая в холодном котле людей в вольной одежде, другие спасают все ту же многострадальную Россию нашу, пряча этих людей в котел. Куда как возвышенно! А финал один—убийство!

— Какого же черта ты послал ко мне Савичева?—взорвался Панин.

— Да я потому и места себе не нахожу. Не догадался, чем кончится.

— Брось младенцем прикидываться! После того, что тебе унтер доложил, неужто не смекнул, к чему дело-то идет?

— Ваши дела, разбирайтесь сами.—Ведерников глубоко затянулся и, выпустив дым, добавил:—Да ты, впрочем, и разобрался.

— Так точно, мичман Ведерников, разобрался!—И Панин направился к выходу.

— Боже, до чего я ненавижу фанатиков!—воскликнул Ведерников.

Панин резко повернулся.

— Врешь! Завидуешь мне! Завидуешь, что у меня есть во имя чего жить!—И Панин вышел из каюты.

Панин спустился в котельную. В углу молча курят Маркелов, Барабанов, Камушкин и Рисман.

— Ну как, вашскородие, договорились?

— Все хорошо, Маркелов,—бодро сказал Панин.

Недоверчивые, настороженные взгляды матросов.

— Порешить его надо, вот что,—встал Барабанов.

— И думать не смей!—твердо сказал Панин.

— Смотрите, вашскородие, не ошибиться бы.

Ночь. Не спит в своей каюте Панин.

— Донесет или не донесет?.. Донесет или не донесет?..—стучит в голове Панина неотвязная мысль.

Кубрик. Спят матросы. Не спит Маркелов, не спит Камушкин, не спит Барабанов.

В холодном котле не спят беглецы.

— Последняя ночь, товарищи. Завтра—Гавр.

Париж.

Медная табличка на двери. Герб и надпись: «Морской атташе Российской Империи».

— «Командирам всех кораблей, приписанных к Кронштадтскому порту. Совершенно секретно. Как стало известно, некая рыбачья шхуна передала на один из военных кораблей тринадцать беглых политических заключенных. Проверьте, не находятся ли означенные преступные лица на вверенном вам корабле. Вице-адмирал Вирен».

Атташе перевел взгляд на вытянувшегося перед столом чиновника.

— Немедленно в Гавр! Встретить «Океан»! Вручить капитану де Ливрону в собственные руки!

Панин идет по котельной. Согнутым пальцем постучал по манометру. Маркелов услужливо распахнул топку и, глядя в огонь, тихо сказал:

— Поверку на берегу командир корабля сами производят. Как бы беды не вышло. Они каждого матроса не только в личность признают, но и какая кому фамилия помнят.

— Кто начальником патруля?—спросил Панин.

— Мичман Ведерников, ваше благородие.

— Я подменю,—сказал Панин.

Через стекла бинокля видны неясные очертания берега.

— Гавр,—сказал де Ливрон и опустил бинокль.

Камушкин распахнул дверцу холодного котла.

— Выходите, товарищи! Побыстрее!

И вот один за другим из недр котла появляются люди. Их тринадцать. Они щурятся от света, заслоняют глаза ладонями. Беглецы инстинктивно сбились в кучу, прикрыв собой раненого, у которого рука выше локтя обмотана заскорузлым от запекшейся крови бинтом, невысокого паренька в рыбачьих брезентовых портах и пожилого мужчину в одном башмаке.

— А ну-ко, поспешайте, братцы!—сказал Маркелов.

По шоссейной дороге, обгоняя груженные плетеными корзинами с овощами высокие крестьянские повозки, мчится черный лимузин «Рено». На заднем сиденье—чиновник морского атташе с портфелем в руках.

В котельной Миша Обысов по очереди намыливает давно не бритые щеки беглецов. Затем беглецы переходят к Барабанову и Камушкину, которые торопливо бреют их, время от времени подправляя над ремнях бритвы.

Побрившиеся моются над ведром.

— Ты что, турок, что ли, в картузе моешься?—подошел Миша Обысов к пареньку в рыбачьих портах.—Картуз-то сними!—И Миша сорвал с парнишки фуражку.

Тяжелая коса упала из-под фуражки и рассыпалась по спине.

— Это что ж, баба?—оторопел Барабанов.—Баба на корабле? Фу ты, пресвятая богородица!

Девушка собрала в кулак косу и подошла к Барабанову.

— Режь!—твердо сказала она.

Барабанов взмахнул бритвой—и коса упала на пол.

— Куда прешь, серье?—набросился кондуктор Григорьев на матроса, который хотел прошмыгнуть мимо дверей котельной.—Не видишь, трап моют!

Два кочегара усердно швабрят трап, надежно преграждая путь в котельную.

С грохотом разматывается якорная цепь.

— Увольняемые на берег—вторые, четвертые, шестые номера—на поверку! Форма одежды номер два!

Засвистела боцманская дудка. На палубе выстраиваются матросы. Придирчиво осматривает увольняемых лейтенант Пекарский. Боцман выдает каждому прошедшему проверку жетон.

Маленькое бистро́ у старинного моста через Сену в предместье Руана. Чиновник, не выпуская из рук портфеля, большими жадными глотками пьет из высокого стакана темное пенистое вино. Затем, бросив хозяину монету, садится в машину. Лимузин срывается с места.

— Ты сегодня в патруле?—Панин подошел к Ведерникову.

— Так точно. Сопровождаю матросиков на берег. А что?

Пауза.

— Да так, ничего.

— Ну-ну,—ответил Ведерников, и они молча зашагали по палубе.—Чертовски болит голова. Взял у доктора пилюли, и никакого, представь, толку. Сделай одолжение, выручи, подмени в патруле.

Матросский гальюн. Уволенные на берег матросы снимают с себя форменки. Миша Обысов отбирает у них жетоны.

— Вот поймают его с нашими формами, как назад понесет, и загремим.

— Не тушуйся, Ефремов, без порток на каторгу не пойдешь!..

В котельной беглецы неумело натягивают на себя матросские форменки.

—А как к трапу подойдешь, нумер назови,—инструктирует Маркелов, сжигая в топке снятые с беглецов вещи.—Нумер, мол, такой-то, господин боцман.

Черный «Рено» с чиновником морского атташе въехал в ворота порта. Впереди на большом рейде—«Океан».

Командирский катер, оставляя за собой широкий белый конус пены, мчится к берегу. На носу—де Ливрон и Фарафонтьев.

Шеренгой в затылок стоят возле трапа увольняемые на берег. Среди них—тринадцать беглецов в матросской форменной одежде. Один за другим матросы спускаются с трапа. Все ближе и ближе подходят к проверяющему боцману беглецы. Маркелов,

Барабанов и Рисман с сосредоточенным вниманием следят за происходящим на трапе. Не сводит глаз с трапа и Григорьев.

— Номер!

— 214-й, господин боцман!—крикнул первый беглец и предъявил жетон.

— Проходи. Номер!

— 106-й.

— Титу́л добавлять надо, деревня!—взъярился боцман.

— 106-й, господин боцман.

— Проходи. Номер!

— 212-й, господин боцман,—не глядя на боцмана, твердо произнес третий и, сделав шаг по трапу, споткнулся.

— Эх, матрос!..—презрительно ухмыльнулся боцман.

Строго отрапортовала девушка.

— Совсем детей на флот стали брать,—сказал Пекарский.—Ваш?

— Никак нет,—ответил Грузинов.

— Это мой юнга,—спокойно сказал Ведерников.

Панин удивленно посмотрел на мичмана.

К боцману подошел раненый.

— Номер!

— 96-й, господин боцман!

— Проходи!

Раненый закусил губу и с отчаянным усилием вскинул руку к фуражке. Боль была так сильна, что раненый качнулся и чуть не потерял сознание. На лбу заблестела испарина. Раненый твердо пошел по трапу.

Баркас с матросами, среди которых тринадцать беглецов, идет к берегу. Навстречу—катер с чиновником. И вот катер подошел к «Океану». Чиновник поднялся по трапу.

— Срочный пакет командиру корабля от морского атташе.

— Я приму,—предложил Пекарский.

— Виноват-с. Приказано вручить в собственные руки.

— В таком случае вам придется обождать. Командир отбыл на берег.

Баркас с уволенными подошел к пирсу. Через борт и по сходням выскакивают на пирс матросы. Они оживлены, они предвкушают предстоящую прогулку по чужому городу.

— Становись!—командует боцман.

Матросы бегом занимают свои места в строю.

— Направо равняйсь!

Панин и сопровождающие его патрульные—Камушкин и еще один матрос—стоят в стороне. Панин проходит взглядом по шеренге.

— Где наши?—не поворачивая головы, тихо спрашивает он Камушкина.

— Неужто не признаете?—удивился Камушкин и вдруг тревожным шепотом предупредил:—Вашскородие!..

Панин оглянулся. По пирсу, как обычно чуть наклонив голову, идет де Ливрон.

— Смирно!—командует боцман.—Равнение направо!

Привычно рванули головы матросы и с заученной истовостью стали «есть глазами начальство». И в этот момент Панин с поразительной ясностью увидел их—тринадцать! Тринадцать пар глаз из-под бескозырок были направлены не на де Ливрона, а на него. «Решай, Панин!—требовали эти глаза.—Решай, Панин!» И Панин решил. Бросив взгляд на приближающегося капитана, он сделал шаг вперед и, отстранив боцмана, громко скомандовал:

— Смирно!

Рванулись головы, и снова застыли матросы. Испуганно смотрит на мичмана боцман. И вот новое властное приказание Панина прорезало тишину:

— Разойдись!

Мгновенно смешались шеренги. До блеска начищенные матросские башмаки расходятся в разные стороны. Пустеет бетонная площадка на пирсе. Вот она совсем опустела, и на нее резкими шагами вступили тонкие шевровые ботинки капитана де Ливрона.

Панин строевым шагом направился к командиру.

—Господин капитан первого ранга!—с наивной восторженностью глядя на командира, доложил он.—Уволенные на берег матросы мною осмотрены и отпущены в город. Докладывает начальник патруля мичман Панин!

— Потрудитесь лучше доложить, мичман, — еле сдерживает гнев де Ливрон, — кто дал вам право распускать команду при приближении командира корабля?

— Виноват, господин капитан первого ранга, не заметил!

— Новобранцу пристало так отвечать, деревенщине неотесанной, а не офицеру флота!.. А почему в патруле вы?

— Подменяю внезапно захворавшего мичмана Ведерникова.

— Что с ним?

— Не могу знать, господин капитан первого ранга. Жар.

Долгая пауза. Испытующе смотрит де Ливрон на Панина.

— Ступайте, мичман. Я очень недоволен вами.

Панин четко повернулся кругом, на секунду закрыл усталые глаза и облегченно вздохнул.

Вечер. У борта «Океана» — грузовой пароход с углем. Идет погрузка. Миша Обысов запихивает в мешок матросские форменки. И вот ковш подъемного крана подхватил мешок, поплыл в воздухе и опустился в трюм «Океана».

— Шестьдесят четыре, шестьдесят пять, шестьдесят шесть, — считает Пекарский поднимающихся по трапу матросов.

Расталкивая матросов, на трап всходит лейтенант Грузинов. Он, как всегда, в подпитии и нетверд на ногах. Хохочет, глядя на него, Пекарский. Миша Обысов вместе со своим жетоном опускает в ящик вахтенного еще тринадцать. Бьют склянки.

На краешке дивана в пустой кают-компании терпеливо сидит чиновник с кожаным портфелем.

Лейтенант Пекарский рапортует поднявшемуся на палубу капитану де Ливрону:

— Из увольнения не вернулось тринадцать нижних чинов.

— Кто такие?

— Не могу знать, господин капитан первого ранга. Все жетоны на месте.

— Свистать всех наверх!

По кораблю свистят боцманские дудки. В угольной яме тринадцать матросов надевают форменки. На палубе строятся матросы. К де Ливрону подошел чиновник.

— Пакет от морского атташе. Весьма срочно, в собственные руки.

Де Ливрон взял пакет.

— Смирно! Господин капитан первого ранга!..

— Будет! — оборвал де Ливрон. — Докладывайте.

Один за другим к капитану подходят офицеры.

— Первая рота полностью.

— Вторая рота полностью.

— Шестая рота полностью.

— Машинное отделение полностью! — докладывает Панин.

Де Ливрон, побагровев от гнева, обернулся к Пекарскому.

— Расхлябанность, лейтенант! Подняли панику на корабле! Сами считать не умеете — боцмана заставьте! Двое суток ареста за невнимательность!

И де Ливрон, на ходу ломая сургучные печати пакета, зашагал к своей каюте.

— Разрешите обратиться, господин капитан первого ранга.

Де Ливрон поднял голову. Перед ним — доктор Бах. Матрос-санитар несет два чемодана.

— Согласно вашего благосклонного разрешения я покидаю корабль на тридцать суток для посещения клиники доктора Руо в Гавре. Докладывает штабс-капитан Бах.

— Да, кстати...

— Я есть весь внимание...

— Как здоровье мичмана Ведерникова?

— Не могу знать, господин капитан. Мичман Ведерников здоров, ви айн окс, сиречь как бык.

— Здоров?.. Благодарю вас. Желаю успеха. — Де Ливрон вынул из пакета депешу и, на ходу читая ее, поднялся по трапу на капитанский мостик.

В руках де Ливрона депеша: «Как стало известно, некая рыбачья шхуна...».

Фарафонтьев взбешен.

— Дождались! Все перерыть, обыскать и доложить немедленно!

На палубе боцманы поднимают чехлы и заглядывают в шлюпки. Унтера обшаривают все углы. В корабельной каптерке Фарафонтьев лично пересчитывает форменки.

В угольной яме кочегары под наблюдением лейтенанта Пекарского перекидывают уголь из одного отсека в другой.

— Иголку, что ль, ищем?

— Разговорились! — прикрикнул Пекарский.

Замолчали матросы. Кидают уголь.

— Стой! — закричал Пекарский и бросился к угольному навалу.

Из угля торчит носок башмака. Пекарский, торжествуя, вытащил башмак на свет.

Ночь. На корабле продолжается обыск. Боцманы с фонарями в руках обшаривают ларь со спасательными средствами. На палубу летят красно-белые шары, спасательные круги, пробковые пояса.

Кубрик. Грузинов, боцман и два унтера обыскивают сундучки. Светлеет небо за иллюминатором.

Утро. Ванная комната капитанской каюты. Перед зеркалом бреется де Ливрон.

— Разрешите доложить. — В открытых дверях — Фарафонтьев. У него утомленное, невыспавшееся лицо: всю ночь он руководил обыском. — Кроме рваного башмака, благодарение всевышнему, ничего из России не вывезли.

Де Ливрон слушает, не прекращая бритья.

— И все-таки, — продолжает Фарафонтьев, — между этим башмаком, самоубийством, а может быть, и убийством Савичева и странной историей с увольнительными жетонами есть какая-то связь. Пока еще необъяснимая.

Де Ливрон через зеркало глядит на Фарафонтьева и еле заметным кивком головы соглашается с ним.

Кают-компания. Ведерников наигрывает на рояле Рахманинова. Рядом — Панин.

— Черт те что происходит на нашей благословенной родине, — сказал Ведерников. — Ты слышал об этом нашумевшем «деле тринадцати»?

— Как же, слышал.

— Оказывается, эти тринадцать совершили побег и бесследно исчезли.

— Найдут, — сказал Панин.

— Сомневаюсь. В Гавре даже Вирен бессилен.

— Мичмана Панина к командиру!.. Мичмана Панина к командиру!.. — от вестового к вестовому несется по кораблю.

Побледнел Панин. Серьезны глаза Ведерникова.

— Я, видимо, допустил ошибку. Я ведь не сообщил доктору Баху о своей болезни.

— Теперь уж ничего не поделаешь. — Панин пожал Ведерникову руку и, четко повернувшись, вышел из кают-компании.

Панин идет по кораблю. Отрываясь от работы, выпрямляя затекшие спины, провожают его глазами матросы. Вытянулся во фронт кондуктор Григорьев. Из трюма выглядывают кочегары: Маркелов, Камушкин, Рисман, Обысов.

Де Ливрон внимательно смотрит на входящего Панина.

— Явился по вашему приказанию, господин капитан первого ранга.

— Ознакомьтесь, мичман.

Панин прочел депешу.

— Чрезвычайное происшествие, господин капитан первого ранга.

— Да. Виновника ждет военный суд и пожизненная каторга. — Де Ливрон поднял с полу башмак. — Этот башмак, мичман, найден в угольной яме.

— Возможно, он был поднят на корабль вместе с углем в Гавре.

Де Ливрон посмотрел на башмак. На подкладке — овальный штамп: «Паровая обувная фабрика Пастуховъ и С-вья».

— Возможно, — сказал де Ливрон и накрыл башмак газетой. — А не кажется ли вам странным, господин мичман, совпадение цифры тринадцать здесь,— де Ливрон указал на шифровку, — и в инциденте с увольнительными жетонами?

— Чертова дюжина,— попытался улыбнуться Панин.

— Если не ошибаюсь, мичман, сегодня вы вместо внезапно захворавшего мичмана Ведерникова исполняли обязанности начальника патруля?

— Так точно, господин капитан первого ранга.

Де Ливрон нажал кнопку звонка.

В дверях вырос вестовой.

— Ревизора ко мне!

Вестовой исчез. Долгая пауза. На лбу Панина выступают мелкие капельки пота.

— Да, такое пятно с корабля и стальными скребками не отдерешь, — мрачно произнес де Ливрон.

Вошел ревизор — бритый наголо пожилой старший лейтенант.

— Слушаю вас, господин капитан.

— Мичман Панин обратился ко мне с просьбой выплатить ему денежное довольствие за месяц вперед. Я разрешаю.

Панин с недоумением смотрит на де Ливрона.

— Наши молодые офицеры любят широко пожить за границей, — угодливо осклабился ревизор, обнажая дурные зубы.

— Вы свободны.

— Слушаюсь.

Ревизор вышел. Де Ливрон вплотную подошел к Панину.

— Я полагаю, мичман, что вам следует... отстать от корабля, и немедленно.

«Океан» неторопливо уходит с гаврского рейда. Разноязыкая, крикливая портовая толпа. В толпе — Панин. Он в штатском. Панин не сводит глаз с удаляющегося корабля.

Бушующее, бескрайнее море. И на фоне моря — надпись:

ПРОШЕЛ МЕСЯЦ

И вот мы видим Панина. Трудно узнать его в мешковатом штатском костюме. Тени легли под его глазами. Он в толпе на тротуаре возле театра в рабочем предместье Парижа.

Панин, нервно затягиваясь, курит и, оглядываясь по сторонам, слушает экспансивную речь старичка в блузе художника, прильнувшего почти к самому его уху. За спиной Панина на стене — большая афиша, извещающая о лекции профессора Луначарского.

К театру подходят люди, подъезжают велосипедисты, автокабриолеты. Вперемежку слышна русская и французская речь.

— Et voici notre cher professeur! (Субтитр:—А вот и наш дорогой профессор!) — воскликнул собеседник Панина, направляясь навстречу плотному красивому человеку в серой тройке, который уверенно подходил к театру, на ходу раскланиваясь со своими многочисленными знакомыми.

— Enchanté, monsieur Pierre! (Очень рад вас видеть, месье Пьер!) — приветствует он художника.

— Monsieur le professeur Lounatcharsky, permettez de vous présenter votre compatriote. (Профессор Луначарский, разрешите представить вам вашего соотечественника.)

— Панин.

— Панин? — повторил Луначарский. — Панин, Панин, Панин... Ах, Панин!

И, увидев, что знакомство состоялось, художник, раскланявшись, отошел в сторону.

— Вы меня знаете? — удивился Панин, пожимая протянутую ему Луначарским руку.

— Еще бы! Мичман Панин!

— Теперь уже не мичман.

— Ах вот как?..

— Добрый вечер, Анатолий Васильевич. — Лавируя между экипажами, к тротуару подъехал невысокий велосипедист в соломенной шляпе, ловко соскочил с велосипеда, пожал руку Луначарскому и приветливо кивнул стоящему рядом с ним Панину. — В Париже просто невозможно стало ездить, — оживленно рассказывает он.— Я чуть было не попал под автомобиль.

— С вами это уже случилось однажды. По дороге в Жевюзи.

— Разве? — рассмеялся велосипедист. — Не помню, не помню. Я не опоздал? Три часа заседал в Парижской секции. Просто диву даешься, до чего иногда люди не представляют себе реального положения дел в России. И главное, им не втолкуешь!

— Бьюсь об заклад, что вы не догадываетесь, кто мой собеседник, — сказал Луначарский. — Это Панин. Тот самый.

— Знаменитый мичман Панин? — Велосипедист протянул руку: — Ульянов. Почему вы в Париже? Ведь по сообщениям газет «Океан» благополучно прибыл в Кронштадт.

— От кого вы знаете обо мне?

Прозвенел звонок, и толпа не спеша потянулась в подъезд театра.

— Ну, я покидаю вас, — заспешил Луначарский. — Французы не любят, когда их заставляют ждать.

— Скажите... Простите, ваше имя и отчество?

— Владимир Ильич.

— Скажите, Владимир Ильич, вам, видимо, что-то известно о судьбе тринадцати? Где они сейчас?

— А вы не знаете? Отлично! — Владимир Ильич поставил велосипед под навес и взял Панина под руку. — Сейчас мы идем на реферат Луначарского, будет очень интересно. А затем пойдем к Анатолию Васильевичу. Очень хочется послушать нового человека из России. А кроме того, там вас, кажется, ждет небольшой сюрприз...

И Ленин увлек Панина в подъезд театра.

Поздний вечер. Ленин, Панин и Луначарский идут вдоль бульвара. Ленин ведет велосипед и внимательно слушает Панина, который о чем-то рассказывает, оживленно жестикулируя. Шум улицы заглушает их голоса. Из кафе вывалилась веселая компания. Она оттеснила Ленина от Панина и Луначарского. Владимир Ильич нетерпеливо протискивается с велосипедом сквозь толпу. Панин и Луначарский ожидают его.

— Итак, выходит, что вас спас не кто иной, как де Ливрон, — продолжает прерванный разговор Ленин. — Это очень знаменательно. До Цусимы такой де Ливрон — фигура на флоте совершенно невозможная.

— Ну, Владимир Ильич, — возразил Луначарский, — вряд ли можно рассчитывать на революционность этих либерально настроенных господ.

— Рассчитывать нельзя, — сказал Ленин, — а использовать можно. Если в решающий момент такие де ливроны останутся хотя бы нейтральными, это уже неплохо. А что представляет собой этот мичман Ведерников?

Панин. Потомственный моряк, сын адмирала. В высшей степени порядочный человек.

Несколько шагов собеседники идут молча.

Ленин. Подозревал, вероятнее всего знал—и не выдал!

Панин. Не более чем традиционное дворянское благородство.

Луначарский. Не скажите. Слишком уж большое испытание для этого «традиционного», «дворянского»...

Ленин. Я бы заинтересовался этим человеком. Ах, как обидно, что вы вне флота! Как важно именно теперь налаживать офицерские связи!

Они проходят мимо роскошного лимузина. Шофер в кожаном галифе ручным насосом накачивает баллон. На заднем сиденье машины — доктор Бах, высокий француз в пенсне и две гризетки. Одна из гризеток удобно расположилась на коленях доктора Баха. Бах размахивает руками и стучит в толстое стекло окна, стремясь привлечь внимание Панина. Но тщетно. Панин, увлеченный беседой с Лениным и Луначарским, не замечая Баха, проходит мимо.

— Vous connaissez ces gens-là? (Субтитр: Вам знакомы эти люди?)

— Oui, c'est le mécanicien de notre vaisseau. (Да. Это наш судовой механик.)

— Mais il est en compagnie de monsieur Lenine et de monsieur le professeur Lounatcharsky. Ce sont des émigrés politiques russes bien connus. (Но с ним известные русские политические эмигранты Ленин и профессор Луначарский.)

Доктор Бах изумленно смотрит вслед удаляющимся Ленину, Луначарскому и Панину. В машине хохочут гризетки.

Ленин, Луначарский и Панин поднимаются на террасу в квартире Луначарского. Это скорее не терраса, а крыльцо, причем подсобно-хозяйственного назначения.

Ильич привычным движением достает из-за шкафчика тряпку и начинает тщательно протирать велосипед, время от времени с улыбкой поглядывая на Панина.

— Ваш конду́ктор Григорьев, товарищ Панин, — это просто...

— Не конду́ктор, а кондукто́р, Владимир Ильич, — с шутливой язвительностью поддевает Луначарский. — Стыдно вам не заметить этой чисто флотской тонкости.

— Да-да! — весело подхватывает Ленин. — Вот именно — кондукто́р! Мне представилась прямо-таки репинская по своей мощи фигура. Завидно интересный народ попался вам на корабле!

Ленин спрятал тряпку и подошел к умывальнику.

— Да, Балтика кипит! Между нами, ко мне сюда, в Париж, недавно приезжал специальный делегат от матросов и социал-демократов. Настроение у матросов боевое, а организации нет, — просто плакать хочется. Опять — как в шестом году — могут все зря погибнуть.

Они проходят в комнату. Более чем скромная обстановка.

— Тсс!.. — сказал Луначарский и поманил всех к дверям, ведущим во вторую комнату.

Из-за двери слышны голоса.

Женский голос. Кес ке се?

Мужской голос. Се тюн шез.

Женский голос. Кес ке се?

Мужской голос. Се тюн табль.

Ленин. Итак, начинается наш сюрприз. Узнаете голоса?

Панин прислушался и недоуменно пожал плечами. Ленин лукаво взглянул на Луначарского и распахнул дверь.

— Прошу любить и жаловать!

За столом под висячей лампой сидят мужчина и женщина. Перед мужчиной — раскрытый учебник французского языка. Женщина шьет. Они поднимают глаза на стоящих у порога Панина и Ленина. Панин в полном недоумении переводит взгляд на Ленина и Луначарского, затем на незнакомых ему людей. Вежливо, но сдержанно представляется:

— Панин.

— Мичман Панин?

— Так точно, — с той же сдержанностью отвечает Панин, вновь бросая вопросительный взгляд на Ленина.

Мужчина и женщина поднимаются из-за стола.

— Позвольте! — восклицает Ленин. — Вы что же, их не знаете?

Мужчина и женщина, улыбаясь, стоят против Панина.

Он напряженно вглядывается в их лица.

— Простите... Не имел случая...

И тут Ленин разражается тем неудержимым, детским, охватывающим все его существо смехом, который никогда не забудут все, кто хоть раз видел Ильича смеющимся. Он хохочет до слез, он не может говорить.

— «Не имел случая»!.. Это великолепно! Он их спасал, он их прятал в котле, он потопил подлеца унтера, и он не имел случая!.. Вез через Балтийское море, через Немецкое море, высадил их наконец в Гавре, и он не имел случая!.. Нет, Панин, вы юморист! Определенно юморист! Так знакомьтесь же! Товарищ Варя!..

Но никто не двигается с места. По щекам Вари текут слезы. Судорога исказила лицо мужчины. Варя вытерла глаза.

— Я сейчас приготовлю кофе. Будем пить кофе, — попыталась улыбнуться она.

— У нас есть настоящий кофе? — удивился Луначарский.

— Есть! — И, взяв кофейник, Варя вышла на кухню.

Мужчина, преодолев волнение, подошел к Панину и, схватив его правую руку своей левой, начал трясти ее. Правая рука мужчины подвязана черным платком. Он пытается что-то сказать, но от волнения не может вымолвить ни слова и только трясет и трясет руку Панина.

— Как ваши успехи во французском языке, Сергей Тимофеевич? — Ленин осторожно коснулся плеча мужчины.

Сергей Тимофеевич выпустил руку Панина.

— Продвигаюсь.

— Кес ке се? — спросил Ленин, указывая на окно.

— Се... Се...

— Се тюн фнетр, — шепнул Луначарский.

— Не подсказывайте, Анатолий Васильевич, это несолидно! — воскликнул Ленин.

— Сидеть в котле было легче, чем спрягать «авуар»? — улыбнулся Луначарский.

— А где остальные? — спросил Панин.

— Трое уже в России, — с завистью вздохнул Сергей Тимофеевич.

— А остальные на пути в Россию, — подхватил Ленин. — Какие мы им сделали документы — любо-дорого смотреть! Андрей Иванович — в Женеве, а товарищ Николай поехал в Финляндию налаживать транспорт. Вы даже не представляете, товарищ Панин, каких превосходных большевиков вы спасли для революции! Вы и ваши товарищи с «Океана». Вчера я получил сообщение, что на заводе Леснера вспыхнула забастовка. Не сомневаюсь, что здесь не обошлось без участия товарища Егора и Семинариста.

— А какие у вас планы? — спросил Луначарский.

Панин помолчал.

— Главное, не засиживаться в эмиграции, — сказал Ленин.

— План мой прост. Буду пробираться в Россию, к себе в Тульскую губернию. Я там всех знаю, поступлю на Оружейный завод.

— Прекрасно, — сказал Ленин. — Тула — это чрезвычайно важно. Тула — это арсенал. Вы туляк, знаете местные условия, понимаете, что надо делать. И все же таки страшно жаль, что вы не на флоте. Шутка ли — морской офицер! Большевик, получивший специальное военное образование! Вот представьте себе год этак девятьсот шестнадцатый, семнадцатый, ну, скажем, восемнадцатый. К этому времени в России непременно вспыхнет революция. Это я вам говорю. И начнется она, разумеется, в Петербурге. Так же, как и первая. Вы понимаете, что может натворить флот! Каждый военный корабль, если он станет революционным! А?..

С сосредоточенным вниманием слушает Панин.

Л у н а ч а р с к и й. А скажите, товарищ Панин, что с вами сделают, если вы вернетесь на «Океан»?

П а н и н. Будут судить. Самое малое — разжалуют в рядовые.

— В рядовые? — обрадовался Ленин. — Это было бы очень неплохо.

— Неплохо? — переспросил Панин. — Это значит, подходит ко мне, скажем, наш боцман Карнаухов и вот таким кулачищем, — Панин сложил вместе два своих кулака, — тычет мне в зубы.

— Непременно в зубы! — сказал Ленин.

— Ох, боюсь, дам сдачи.

— Не дадите. Соберем ЦК и примем специальное решение, запрещающее товарищу Панину давать сдачи боцману Карнаухову.

— В конце концов, дело ведь не в погонах, — серьезно сказал Луначарский.— Ваши военные знания останутся при вас, а барьер, который несомненно отделял вас от матросской массы, рухнет.

— Да, — сказал Владимир Ильич. — Но все это, к сожалению, неосуществимо. Мы с вами разобрали лучший вариант и, видимо, мало реальный. А стоит только придать вашей отлучке политическую окраску, и тогда каторга — поверьте мне, юристу. Каторга, а это уже не годится.

Варя внесла поднос с дымящимися чашками кофе. Панин вскочил навстречу девушке. Ленин не выдержал и рассмеялся.

— Извините меня, ради бога!.. — сквозь смех, говорит он. — Это такая поразительная встреча. «Не имел случая»! Вез через Балтийское, Немецкое... Ладно-ладно, не сердитесь. Итак, решено. Сделаем из вас благополучного тульского мещанина, какого-нибудь там Канунникова или Красильникова, — и в Россию!

Панин на секунду задумался. И вдруг в глазах у него зажглись знакомые нам озорные искорки.

Панин стоит на носу катера. Он в полной офицерской форме. Кронштадтский залив. Катер мчится к стоящему на рейде «Океану».

«Океан». Панин ловко прыгает на трап. Фалрепные с изумлением смотрят на прибывшего.

— Глядите, Панин приехал! — по-детски воскликнул Грузинов.

— Здорово, Грузиночка. Как жили без меня?

— Жили не тужили. А тебя уж в поминание записали.

— Больно торопитесь, — сказал Панин.

— А Фарафоша тебя к политике причислил и анафеме предал. Ярился — страсть!..

Грузинов принялся было изображать, как «ярился Фарафоша», но Панин его перебил:

— Кэп у себя?

— Прикажете доложить?

— Так точно, господин вахтенный начальник. Прикажу.

Панин вслед за Грузиновым идет по палубе. Матросы, занятые утренней приборкой, прекращают работу и, опершись на швабры, не выпуская из рук голиков, провожают Панина глазами. Из-за башни вышел Миша Обысов и замер, словно увидел привидение.

— Мичман Панин прибыл в ваше распоряжение для прохождения дальнейшей службы.

Де Ливрон медленно поднимается из-за стола.

Котельная. Маркелов, Камушкин и Обысов.

Маркелов. Ты что, рехнулся?

Обысов. Ей-богу, он! Своими глазами видел.

Панин стоит перед столом де Ливрона.

— Приступ жестокой лихорадки. Был подобран в Гавре на улице. Беспамятство. Затём долгая изнурительная болезнь. Вышел из больницы и в тот же день — в Россию. Разрешите предъявить медицинское свидетельство.

Де Ливрон развернул свидетельство.

— За ваше здоровье, мичман, теперь можно быть совершенно спокойным. Это первоклассная клиника.

— Так точно, господин капитан первого ранга, — подтвердил Панин. — Новейшие средства. Я прошел там курс водолечения по методу Присница. Поистине чудодейственно, господин капитан первого ранга...

— Но в таком случае мне придется наложить строгое взыскание на нашего уважаемого доктора Баха. Поверите ли, он ни словом не обмолвился, что вы были его пациентом в клинике доктора Руо. Как раз в это время он там практиковал.

Панин побледнел.

Де Ливрон, не спуская глаз с Панина, аккуратно сложил свидетельство, разорвал его на мелкие клочки и бросил в корзину.

Де Ливрон. Я, милостивый государь, моряк, а не жандарм. Я сделал для вас все, что можно требовать от порядочного человека. Но я присягал государю и буду верен своей присяге. Я вынужден предать вас суду.

Де Ливрон нажал кнопку звонка. Вошел вестовой.

— Вахтенного начальника!

Долгая пауза. В дверях — запыхавшийся Грузинов.

Де Ливрон. Взять под арест! С приставлением часового!

— Есть! — козырнул Грузинов и повернулся к Панину.

Панин отстегнул кортик.

Де Ливрон. Уведите.

Панин в сопровождении Грузинова пошел к двери. Напряженно глядит вслед Панину де Ливрон. И вдруг что-то изменилось в его лице.

— Мальчишка! — закричал он гневно.

Панин и Грузинов повернулись кругом и замерли, глядя на командира.

— Опозорил честь офицера русского флота! Увлекся юбкой! Пьянствовал! Проболтался месяц по парижским шантанам! Под суд негодяя!.. Уведите!..

Панин испытующе смотрит на де Ливрона.

Панин под конвоем Грузинова идет по палубе.

— Ну как покуралесил, мичман?

— И не вспоминай!

— Француженка?

— Куда там! Африканка, певичка.

Грузинов щелкнул языком и мечтательно закрыл глаза.

Группа офицеров окружила Грузинова.

— Выиграл в рулетку изрядную сумму. Тысяч этак десять. И все певичке, марокканке, под ноги — шварк!

— А среди марокканок бывают розанчики.

— М-м! — промычал Грузинов и поцеловал кончики пальцев. — Я в синематографе видел... Да что, господа, рассказывать: вулкан, сказка Шехерезады.

— Из шелковых кружев-с, барышня, — с профессорской медлительностью втолковывает Маше седой приказчик, — могу рекомендовать брюссельские и алансонские, а из русских — взгляните — вологодские и московского плетения.

— Это какой же Панин?

Рядом с Машей — две дамы, они рассматривают картонки с нашитыми образцами пятнистых черепаховых пуговиц.

— Мичман. Совсем молодой офицерик. Но весьма незаурядная внешность.

— А он богат, этот мичман?

— Выиграл в рулетку что-то около тридцати тысяч. Влюбился в какую-то африканку, потерял голову, прокутился до нитки и вернулся на корабль гол как сокол... Я велела Михаилу привести его к нам, но, оказывается, он под арестом.

— Бедняжка.

Маша нервно перебирает кружева.

Небритое, усталое лицо. Панин стоит у иллюминатора. Вдали — Кронштадт. Щелкнул замок двери. Панин обернулся.

На пороге — вестовой. Через полуоткрытую дверь каюты виден часовой с винтовкой.

— Командир корабля приказал передать вам книги для чтения.

Вышел вестовой. Снова щелкнул замок.

Панин взял книгу. Яркая обложка: «Passion noire».

— «Черная страсть», — перевел Панин и раскрыл книгу. Иллюстрация: мужчина во фраке, раскинувшись на софе, смотрит на танец смуглокожей одалиски.

Недоуменное выражение на лице Панина сменилось вдруг необычайной серьезностью. Он присел на край своей койки и, подперев голову рукой, погрузился в чтение.

Кают-компания. Это те часы на корабле, когда офицерам, свободным от вахты, нечем себя занять. Мичман Ведерников сосредоточенно пытается выполнить задание отдела развлечений иллюстрированного журнала: поднять одной спичкой восемь; лейтенант Пекарский, удобно развалившись в кресле, издалека кидает зернышки в аквариум; доктор Бах раскладывает пасьянс.

— Я бывал в Париже в таких местах, какие вам, мой милый Пекарский, и не снились. А однажды... — Бах прищелкнул языком и захохотал, закатывая глазки. — Да что вспоминать!

— Да вы, штабс-капитан, я вижу, петушок похлеще Панина.

— О, майн либер лейтенант, если бы вы только знали!.. Что видел ваш Панин?! Я же встречал его в Париже.

— В каком-нибудь заведении?

— Ничуть не бывало! На бульваре Сен-Мишель. Он был скучен и трезв... Как это говорится?.. Как стекло. Он был в обществе двух господ, никак не похожих на кутил. Как мне сказали, один — даже известный профессор, некто Луначарский.

— Луначарский? Большевик? — быстро спросил Пекарский.

— Нет, почему большевик? Вполне респектабельный господин. Профессор, социалист.

Ведерников оторвался от спичек и метнул быстрый взгляд на Баха.

— А второй? — жадно спросил Пекарский.

— Второй — некто Ленин.

— Ленин! — воскликнул Пекарский. — А вы не можете припомнить, когда это было?

— Конечно... Мы приехали в Париж в пятницу, четырнадцатого. Ну да, это было на следующий день. Значит, в субботу, пятнадцатого июня. Ах, лейтенант, эта неделя в Париже пролетела, как один день!..

Ведерников продолжет заниматься своими спичками, но видно, что мысли его заняты совсем другим.

Кабинет Вирена. Вирен и Фарафонтьев.

В и р е н. Это просто водевиль какой-то! И самая шутовская роль в нем принадлежит вашему командиру. Дать мальчишке обвести себя вокруг пальца!.. Капитан второго ранга Фарафонтьев! (*Фарафонтьев встал.*) Я назначаю вас обвинителем по делу мичмана Панина.

— Я же неоднократно докладывал командиру корабля, — сказал Фарафонтьев,— сопоставьте факты: тринадцать беглых, смерть унтер-офицера Савичева, исчезновение мичмана Панина... Вот, ваше превосходительство, если б нам удалось это доказать!..

— Задача обвинения, — перебил Вирен, — перевести дело из плоскости чисто дисциплинарного проступка в плоскость, я бы сказал, политическую, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Ведерников и Маша идут по парку.

— Не защищайте его, Ведерников. Мне все уши прожужжали рассказами о его похождениях. Наши флотские дамы без ума от него. Мне очень горько, что я так ошиблась.

— Вы не ошиблись, — сказал Ведерников.

Маша остановилась.

— То, что я вам сейчас расскажу, не должен знать ни один человек на свете...

Ночь. В кубрике качаются койки. Спят матросы.

— Маркелыч,— шепчет Миша Обысов.—Что ж теперь с мичманом нашим будет?

— Дознаются — худо будет, малый.

— А что худо, Маркелыч?

— Каторга, малый, каторга...

К зданию Морского собрания стекаются офицеры.

Старший лейтенант с идеальным пробором и повязкой на руке объясняет двум дамам:

— К сожалению, сударыни, это невозможно. Заседание суда закрытое. Допускаются только офицеры.

— Как несправедливо,—с капризной гримасой протянула одна из дам.

— А где эмансипация?!— добавила другая.

— Увы, сударыня, это флот,—ответил старший лейтенант и поклонился.

Группами идут офицеры.

— Подумать только: шестьдесят тысяч выиграть в рулетку и за один месяц— фьюить!..

— На что только не способен наш брат.

— Скандал, скандал!..

— А по мне, господа, месяц так пожить, а потом хоть в шпаки.

— Да что месяц—неделю! Хоть на зубок попробовать.

С другой стороны улицы наблюдает за входящими в Морское собрание офицерами Маша.

Театральный зал Морского собрания. Обычно здесь играют любительские спектакли, концертируют опереточные дивы, выступают заезжие гастролеры. Сегодня в этом зале заседает военный суд. За столом, на стульях с высокими спинками, — судьи — морские офицеры. Слева от суда, за прокурорским столиком,— Фарафонтьев. Справа — офицер, назначенный для защиты, а за его спиной, на возвышении, обнесенном невысоким барьерчиком,— мичман Панин.

Зал переполнен. Здесь собрался весь морской офицерский корпус Кронштадта — от седовласых капитанов первого ранга до безусых мичманов. В первом ряду, приложив к уху слуховой рожок и повернувшись боком к суду, чтобы лучше слышать, сидит плешивый отставной адмирал. В примыкающей к сцене ложе — Вирен, командиры кораблей, и среди них де Ливрон.

— На основании вышеизложенного мичман Панин обвиняется в преступлениях, предусмотренных статьей 131-й Военно-Морского устава о наказаниях.

Секретарь сел.

— Обвиняемый Панин, что вы можете сказать об обстоятельствах дела?

Встал Панин.

— Господа судьи! История, которая привела меня на скамью подсудимых, печальна и поучительна. Печальна потому, что я совершил проступок, бросающий тень на мое офицерское достоинство, и поучительна, ибо молодые офицеры смогут извлечь из нее душеспасительные уроки. Я буду искренен, господа. Речь пойдет о слабом человеческом сердце...

Напряженно слушает зал.

— Более месяца тому назад,— продолжает Панин, голос его дрожит от волнения,— я обратился к капитану первого ранга де Ливрону с просьбой выплатить мне денежное довольствие за месяц вперед. Я надеюсь, что суд поймет меня. Я впервые вступил на таящую в себе столько заманчивых для молодого человека возможностей землю Франции. Итак, господа, я очутился в Гавре. Роковой случай привел меня в игорный дом…

Бравурная музыка. И далее на фоне лица говорящего Панина в бешеном темпе идут кадры в духе фильмов старого салонного синематографа.

Игорный дом. Рулетка. Крупье с лицом пирата длинной лопаточкой подвигает Панину выигрыш. Перед Паниным растет гора золота. Какой-то господин в нафабренных усах снимает с пальца бриллиантовый перстень и бросает его на стол. Крутится рулетка. Лопатка придвигает перстень Панину. Господин мелодраматическим жестом вытаскивает пистолет и хочет застрелиться. Панин великодушно протягивает ему перстень. Восторженные аплодисменты толпы. Вертится рулетка. Гора золота перед Паниным растет на глазах.

— Каково излагает, подлец,— восхищенно сказал в зале суда холеный офицер.

— Плевако!..—поддержал сосед.

— Хорошо поет, да где сядет…

—… События разворачивались со стремительностью необыкновенной…— продолжал Панин.

Зал шикарного ресторана. Молодые люди во фраках на руках вносят Панина. Бегут официанты. Панин швыряет метрдотелю пачки ассигнаций. Летят купюры. В бокалы льется шампанское.

И вот на эстраде появляется Жозефина. На ней роскошное боа из страусовых перьев. Жозефина поет и сбрасывает с себя покров за покровом. Панин смотрит на Жозефину. Жозефина смотрит на Панина. Молодой красавец во фраке устремляется к Жозефине, но Жозефина отвергает его.

Панин сидит на пуфике в актерской уборной. Перед зеркалом репетирует танец полуобнаженная Жозефина. Панин раскрывает сафьяновый футляр и преподносит Жозефине бриллиантовое колье. Жозефина в восторге.

— Эх, молодые годы, где вы?..—мечтательно произнес в зале суда бородатый капитан первого ранга.

Панин отер платком вспотевший лоб.

—… Итак, господа, я подхожу к концу моей печальной истории…

Панин и Жозефина — в море на яхте. Яхта подходит к берегу. Хозяин яхты с серьгой в ухе требует расплаты. Панин вынимает бумажник. Он пуст. Панин снимает с пальца Жозефины кольцо с бриллиантом и бросает его хозяину яхты. Возмущенно отворачивается от Панина Жозефина.

Льется шампанское. За столиком ресторана, где когда-то пировал Панин, Жозефина поет для молодого красавца во фраке, которого она еще недавно отвергла. В углу за пустым столиком — Панин. Невыразимые душевные муки искажают его бледное лицо. Панин опускает голову на руки и рыдает...

...Напряженно слушает зал Морского собрания. Кто-то, растрогавшись, шмыгает носом. Завистливо блестят глаза молодых мичманов. Плешивый адмирал громко высморкался в фуляровый платок.

—... Мне ли говорить, господа, сколь глубоко я осознаю свой проступок,—скромно заканчивает свою речь Панин.

Панин сел. Взволнованно гудит зал.

— Так я не понял,— наклоняется к соседу тугоухий адмирал,— кто же эта певичка: марокканка или алжирка?

По пустынным кулуарам Морского собрания нервно ходит доктор Бах. Из зала вышел Пекарский.

— Никуда не уходите, Вольфганг Карлович. Вас скоро вызовут.

— А что я должен говорить?

— Опять начинается сказка про белого бычка. Ну то, что вы говорили мне.

— Но ведь таким образом выяснится, что вместо того, чтобы работать в клинике доктора Руо в Гавре, я проводил время в Париже. У меня будут неприятности!..

— Да перестаньте вы трястись,— раздраженно сказал Пекарский.—Ей-богу, противно.

Суд.

Встал Фарафонтьев.

— Вопрос подсудимому. Встречались ли вы в Париже с Лениным и Луначарским?

— Вполне возможно. В игорных домах обычно не представляются друг другу. А кто эти господа?

— Смею утверждать, что вы отлично знаете, кто они. Это лидеры большевиков!

По залу прошел ропот удивления.

— Вишь, куда дело-то поворачивает.

— Это уж Владимиркой пахнет.

— Никак нет, не встречался!— твердо ответил Панин.

— В таком случае я прошу вызвать свидетеля штабс-капитана Баха,— торжественно произнес Фарафонтьев.

В кулуарах Морского собрания прогуливаются Бах и Ведерников. Ведерников курит. Бах внимательно прислушивается к его словам, забегая вперед и заглядывая мичману в глаза.

— А о встречах Панина с социалистами, Вольфганг Карлович, я бы на вашем месте вообще не упоминал,— с равнодушной небрежностью советует Ведерников.— Вскрываются ваши связи с политической эмиграцией.

— Какие связи?!.. Мне этих социалистов показал мой парижский коллега. Я не знаком ни с какими эмигрантами!..

Приоткрылась дверь.

— Штабс-капитан Бах!

Бах заторопился в зал.

Бах дает показания военному суду.

Ф а р а ф о н т ь е в. Скажите, свидетель, встречались ли вы с обвиняемым в Париже в субботу, пятнадцатого июня сего года?

Б а х. Нет... То есть да... Я его встречал.

Ф а р а ф о н т ь е в. А вы, Панин, встречали в Париже штабс-капитана Баха?

П а н и н. Никак нет.

П р е д с е д а т е л ь. Но это же нонсенс!

Б а х. Увы, это так. Я видел господина Панина в окно лимузина.

Ф а р а ф о н т ь е в. Кто еще был в автомобиле?

Б а х. Один месье Жан Клиши и две особы женского пола.

Ф а р а ф о н т ь е в. Этот Жан Клиши — русский социалист?

Б а х. О нет!.. Он есть французский невропатолог, доктор медицины.

Ф а р а ф о н т ь е в. Так что же, эти особы социалистки?

Б а х. Никак нет. Они есть... (*замялся.*) Они есть веселые девицы.

Хохот в зале. Вице-адмирал Вирен в гневе.

— Шут гороховый,— говорит он сквозь зубы.—Видел Панина с Луначарским и Лениным, а болтает о какой-то ерунде.

— Дайте срок, ваше превосходительство, Фарафонтьев из него вытянет,—отвечает сидящий рядом капитан первого ранга.

Фарафонтьев продолжает допрос:

— Но вы же утверждали, что встречались с обвиняемым в обществе русских политических эмигрантов-социалистов?

Б а х. Я нет... Я не был в обществе этих социалистов.

Ф а р а ф о н т ь е в (*с трудом взяв себя з руки*). Ну хорошо, вы не были в обществе социалистов, но Панин был?

Бах неотрывно глядит на разгневанное лицо Вирена и окончательно теряет дар речи.

— Не могу знать...—беспомощно лепечет он.—Не могу знать... Я это... Я только видел мичман Панин в окно лимузина...

Фарафонтьев взбешен.

— Ходатайствую перед судом о вызове для очной ставки лейтенанта Пекарского.

Пекарский дает показания.

— Штабс-капитан Бах заявил мне, что вечером в субботу, пятнадцатого июня, он встретил в Париже на бульваре Сен-Мишель мичмана Панина в обществе лидера большевиков Ленина и известного профессора-социалиста Луначарского.

Зал гудит, как потревоженный улей.

— Позор!

— До чего дожил российский флот!

— На каторгу! На каторгу!

— Справедливость моих слов,— продолжает Пекарский,— может подтвердить присутствовавший при нашей беседе мичман Ведерников.

Панин поднял голову и пристально посмотрел в зал. Гудит зал. И гул этот враждебен Панину.

Перед судом — Ведерников.

— Я действительно находился в кают-компании, когда доктор Бах рассказывал лейтенанту Пекарскому о своей встрече в Париже с Паниным. Я, естественно, не прислушивался, но отдельные фразы до меня долетали, и я бы не взял на себя смелость, подобно лейтенанту Пекарскому, утверждать, что наш уважаемый доктор предавался в Париже каким-то сомнительным развлечениям.

Бах с надеждой глядит на Ведерникова.

— Наоборот!— продолжает Ведерников.— Доктор Бах, приехав в Париж, видимо, с научными целями... (*Бах подтверждающе кивает головой*) шел вечером по бульвару, беседуя со своими коллегами, один из которых известный профессор-специалист...

— Социалист,—поправил Фарафонтьев.

— Никак нет, господин капитан второго ранга, насколько я помню, доктор Бах сказал — специалист. Скажите, доктор, кто по специальности ваш друг?

— Я уже имел честь доложить,— волнуется доктор Бах.— Он есть французский невропатолог, доктор медицины.

— Вот именно,—удовлетворенно подтвердил Ведерников.— Что же касается мичмана Панина, то, по заверениям доктора Баха, он ехал в автомобиле в обществе девиц легкого поведения.

Веселый шум в зале.

— Ну и путаник этот Пекарский,— наклонился к Вирену капитан де Ливрон.— Однажды он ошибся в подсчете увольнительных жетонов и поднял панику на корабле. Но, разумеется, все матросы оказались на месте.

— Презираю я эти судилища! Вурдалаки!—говорит в зале своему соседу лейтенант Грузинов.—Только крови и жаждут. Ну что они к Панину привязались! Спутался с этой негритянкой, проваландался с ней месяц, за это и наказуй. Так нет, мало им, политику примешивают!..

Говорит офицер, назначенный для защиты:

— Таким образом, все попытки обвинителя бросить тень на политическую репутацию моего подзащитного опрокинуты ходом судебного заседания и показаниями свидетелей. Остается одно: месячное отсутствие мичмана Панина, вызванное его безрассудным увлечением...

Офицеры стоя слушают приговор:

—... Но, учитывая чистосердечное раскаяние обвиняемого, военный суд, руководствуясь статьей пятой Военно-Морского устава о наказаниях, приговорил мичмана Панина к разжалованию в рядовые с отбыванием службы в штрафном разряде транспорта «Океан».

Из здания Морского собрания выходят возбужденные офицеры.

— Подумать только: в рядовые! Вся жизнь насмарку!

— Вот так, по дурости спустишь все до нитки, а тебя потом чуть не в террористы запишут, в бомбометатели!..

— Фарафоше повсюду революция мерещится,— примирительно сказал Грузинов.

— А Панин-то, оказывается, орел!

— Вот и будет теперь орла под форштевнем драить! Ха-ха-ха!..

— Бедняга!

— Дорогу! Дорогу!

Панина, в офицерском кителе без погон, выводят из здания Морского собрания. У дверей — толпа любопытных.

— Дорогу! Дорогу!— двинулся конвой.

Беспокойно смотрит по сторонам Панин. И вот он увидел Машу. Настороженно смотрит Панин на девушку. Маша вскинула голову и очень ласково улыбнулась. И от этой улыбки словно слетели с Панина и усталость, и напряжение, и тревога сегодняшнего дня.

Шагает конвой. Идет по мостовой Панин. И в ногу с ним идет по тротуару Маша. Они идут в одном ритме, дружно, будто плечом к плечу, будто не разделяет их ни расстояние, ни конвой.

Голик тщательно трет корабельную палубу. Старательно работает Панин. Он в матросской робе. Вот мимо Панина прошел кондуктóр Григорьев. Вытянулся Панин.

— Здравия желаю, господин кондуктóр!

— Эх!..— сочувственно вздохнул Григорьев и лукаво добавил:—Серый!..

Прошел Григорьев. Панин, улыбаясь, смотрит ему вслед. И вдруг перед носом Панина появился здоровенный волосатый кулак

— Чего ухмыляешься? А ну шевелись!

Панин сжал скулы и замер перед боцманом. Веселые искорки играют в его глазах.

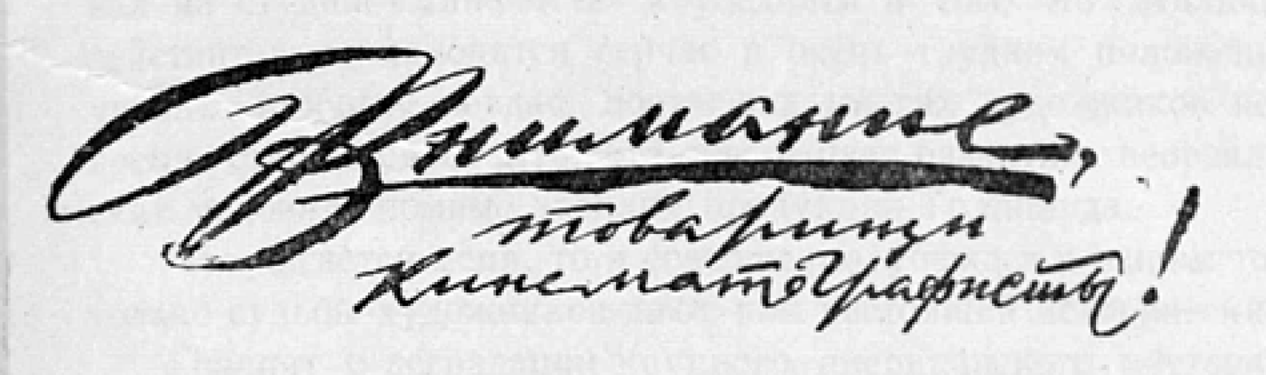
Матросский кубрик. Вокруг Панина — его друзья: Маркелов, Камушкин, Барабанов, Рисман, Обысов и другие большевики «Океана».

Их стало много. Намного больше, чем в тот день, когда «Океан» уходил в плавание.

Открылась дверь кубрика. На пороге — Григорьев. Помялся в дверях.

— Садись,— сказал Маркелов.— Продолжай, Панин.

— Европа катится к войне. А война неизбежно приведет к революции. Укрепление наших позиций в армии и флоте — одна из важнейших задач текущего момента. Так мне сказал Ленин.



Так называется новый раздел, который будет введен в нашем журнале в будущем году.

В октябрьском номере журнала опубликовано письмо рабочих завода имени Владимира Ильича тт. Л. Ковлера и А. Кубарева, выступивших инициаторами широкого сбора творческих предложений, которые могли бы быть положены в основу будущих произведений кинодраматургии. В письме, в частности, говорится:

«Мы думаем, что очень и очень многие люди могли бы предложить сюжеты, в которых раскрывается героический облик нашего современника. Пускай такой сюжет будет изложен на одной-двух страничках, пускай это будет короткий рассказ о судьбах и характерах людей, о столкновениях старого и нового, побеждающего. Сколько таких сюжетов рассыпано в самой жизни!

Из этих предложений можно отобрать самые яркие, интересные, талантливые и направить их на киностудии.

... Хочется сказать и о другом. Сейчас издается довольно много журналов и альманахов в разных областях и республиках. Печатаются интересные рассказы и очерки на страницах городских и районных газет, заводских многотиражек и т. д. Сценарные отделы киностудий наверняка не могут за этим уследить. Мы убеждены, что некоторые из этих рассказов и очерков могут стать зародышем киносценария. Пускай присылают и такие «вклады» в наш коллективный творческий фонд!

Но и этого мало. Многие рабочие, колхозники, учителя, врачи, инженеры—люди самых разных профессий—могут внести в этот фонд просто отдельные жизненные факты, наиболее ярко характеризующие наш советский образ жизни...

... Иногда это может звучать так: «Вот что произошло на нашем заводе...». Или: «Вот какого человека я встретил...». А иногда по-другому: «Вот что я прочитал в нашей местной газете—обратите внимание, товарищи кинематографисты...».

Конечно, стоит предлагать только очень з н а ч и т е л ь н ы е конкретные факты, в которых по-новому раскрываются характеры людей, их судьбы, принципы нашей морали. И речь идет не о том, чтобы такие факты просто сфотографировать, снять для кинохроники (это совсем другая задача), а чтобы их художественно обобщить...».

Редакция журнала обратилась к читателям с призывом откликнуться на это письмо и присылать свои творческие предложения, которые могут помочь созданию новых фильмов о нашей современности. Эти предложения будут переданы в сценарные отделы киностудий, а наиболее интересные из них мы опубликуем на страницах журнала (более подробно об этом читайте в № 10).

●

Министерство культуры СССР издало специальный приказ, который одобряет инициативу авторов письма и почин редакции журнала «Искусство кино». Один из пунктов этого приказа обязывает сценарные отделы всех киностудий внимательно знакомиться с направляемыми через редакцию журнала предложениями рабочих, колхозников, представителей советской интеллигенции, отбирать наиболее ценные из них для кинодраматургической разработки.

Ждем ваших творческих предложений, друзья!

Кино в современном обществе

В дни Международного кинофестиваля в Москве шли не только просмотры фильмов. Внимание многих участников фестиваля, историков и теоретиков кино, режиссеров, драматургов, продюсеров, кинокритиков привлекли творческие дискуссии, посвященные актуальным проблемам киноискусства.

Публикуем живую запись трех бесед-дискуссий. «Роль кино в современном обществе»—так была сформулирована тема первой дискуссии. Однако тема эта оказалась в центре и второй («Сценарий как род литературы») и третьей («Печать и киноискусство») бесед.

Открывая первую встречу киномастеров, С. Герасимов сказал:

— Влияние современного киноискусства на умы и сердца людей, особенно подрастающего поколения, огромно. Поэтому так важно направить киноискусство на служение миру, прогрессу, гуманизму.

Однако, напоминает С. Герасимов, далеко не всегда экран несет в массы благородные мысли. Оратор говорит о пагубном воздействии человеконенавистнических, милитаристских фильмов.

— Сила художника—в его передовых воззрениях, в гуманистическом направлении его искусства. Нетрудно убедиться, как иссякает талант, когда художник перестает выражать передовые идеи, начинает следовать модным, коммерческим тенденциям.

Никакие изысканные формы не спасут фильм с хилым, убогим содержанием.

— Безусловно, на тонкой ножке мизерной идеи не может удержаться самая изощренная форма,—присоединяется к С. Герасимову Г. Рошаль.—Свой страх перед реальным миром и его проблемами,—говорит он,—противники реализма пытаются спрятать в абстракционистских творениях. Не понимая процессов, происходящих в мире, они заранее его оплакивают. А действительность спокойно проходит мимо них.

— Процессы, происходящие сегодня в зарубежном киноискусстве, значительно сложнее, чем нам кажется на первый взгляд,—так начал свою речь С. Юткевич. — Что сейчас занимает кинокритиков зарубежных стран?

Во-первых, появление во Франции группы молодых режиссеров «Ла нувель ваг» («Новая волна»), получившей особое признание, после того как фильмы ее представителей имели большой успех в Канне на фестивале 1959 года.

Во-вторых, творчество представителей итальянского неореализма.

Я только что вернулся из Италии, где очень много беседовал с нашими итальянскими друзьями, присутствовал при яростных спорах о судьбах неореализма, побы-

вал на студии «Чинечитта» и убедился в том, что итальянские кинематографисты действительно находятся сейчас в очень трудном положении. Они сами пытаются уяснить причину неудач, постигших многих художников неореализма за последнее время, стараются понять, что же мешает развитию неореализма помимо экономических условий, помимо засилия продукции Голливуда.

Что касается меня, то я совершенно убежден в одном: только конкретные факты, только судьбы художников дают нам настоящий исторический урок.

Говорят о деградации крупного американского мастера кино Орсона Уэллеса. Еще сложнее судьба Роберто Росселини.

Как случилось, что режиссер такого огромного таланта, создавший «Рим—открытый город», в течение ряда лет делал фильмы, которые не оставят заметного следа в истории итальянского и мирового кино?

Ответ на этот вопрос, на мой взгляд, один: так происходит, когда художник отрывается от своего народа, от конкретной действительности.

Секрет успеха фильмов «Рим—открытый город» и «Пайза» в том, что режиссер живым, эмоциональным языком рассказывал о событиях, волновавших его народ и все человечество. Затем Росселини отвернулся от больших проблем, и мы увидели, что никакие новации и талант автора не могут избавить его от провала, если он посвятил свое творчество мизерным целям.

Вот почему я чрезвычайно рад, что недавно встретился с Росселини на съемках новой картины, самый сюжет которой говорит о ее прогрессивной направленности.

Герой фильма (его играет Де Сика), бывший офицер, игрок и гуляка, во время оккупации становится спекулянтом. По ошибке он был схвачен гестапо и принят за руководителя партизанского движения. В тюрьме, в окружении партизан, он начинает по-иному видеть мир. В его сознании происходят столь сильные изменения, что он идет на расстрел как руководитель партизан.

Я был счастлив узнать, что Росселини вернулся в своем творчестве на прежний путь, отвечая лучшим устремлениям итальянского народа.

Мы видели в свое время фильм американского режиссера Ричарда Брукса «Школьные джунгли». Это острый фильм, посвященный проблеме расизма в воспитании молодого американского поколения. И как печально, что тот же Брукс превратил в Голливуде «Братьев Карамазовых» в посредственный ковбойский фильм.

Я помню картину Мартина Ритта «Человек, который победил страх», тоже посвященную расовой проблеме. Фильм смело показывал, что братство рабочих может преодолеть и разрушить все расовые предрассудки. Теперь же Ритт, начав ставить в Голливуде коммерческие фильмы, погиб, с моей точки зрения, как художник.

Только тогда, утверждает С. Юткевич, творчество художника приобретает подлинную силу, когда он не просто показывает действительность, а выражает свое отношение к ней, к проблемам, волнующим миллионы простых людей во всем мире. В заключение С. Юткевич обращается к Жоржу Садулю, задавая ему вопросы:

— Что же несет нам «Новая волна»? Разрозненные выступления режиссеров или новую платформу? Можно ли считать эту группу прогрессивным явлением в киноискусстве Франции? Не порождена ли «Новая волна» снобизмом и модой, не есть ли это течение, которое легко выносит наверх и так же легко сбрасывает вниз?

Отвечая С. Юткевичу, Жорж Садуль (Франция) говорит:

—Конечно, «Нувель ваг» привлекает в настоящее время большое внимание во Франции. Появление во Франции после бесспорного кризиса кино двадцати новых режиссеров с интересными и весьма различными произведениями не могло остаться незамеченным, тем более что во французском киноискусстве после войны не было настоящего нового, молодого поколения.

Движение «Нувель ваг» не связано какой-либо единой творческой платформой. Но отдельные художники «Нувель ваг» ориентируются в известной степени на социальную критику французской действительности. Сейчас движение находится в процессе своего развития, и трудно сказать, во что оно выльется, придут ли эти молодые или, во всяком случае, начинающие режиссеры к прогрессивному искусству либо будут служить кинокоммерсантам.

Недавно на страницах журнала «Леттр Франсэз» был поднят разговор о неоромантизме как новом течении в киноискусстве Франции. Я думаю, что если романтизм, которым очень силен, с моей точки зрения, режиссер Ален Рене в фильме «Хиросима— моя любовь», воплотится в значительных и серьезных произведениях, то он может приблизиться к революционному романтизму. Но пока еще в этой проблеме очень много вопросительных знаков. Трудно говорить о тенденции, поскольку она начала проявляться всего лишь несколько месяцев назад и неизвестно, во что выльется в дальнейшем.

В каждой стране бывает пора взлетов и падений киноискусства. Но если посмотреть на современное состояние киноискусства во всем мире, нельзя не признать его бесспорное движение вперед. Если десять лет назад я, как историк кино, считал, что в мире существует пять-шесть значительных кинематографий, то теперь ясно, что кино стало средством выражения мыслей и чувств всех народов не только Европы, но и Азии, Северной Африки, Латинской Америки.

Главная черта современного киноискусства—связь кино с народом, устремленным к свободе. Кино не только смотрят миллионы зрителей; оно все больше и больше выражает мысли и чаяния этих миллионов. Киноискусство движется вперед, и я верю, что во второй половине нашего века оно станет еще прекраснее!

В своем выступлении Жорж Садуль затронул также проблему итальянского неореализма.

— Опираясь на опыт советского и французского кино, группа итальянских режиссеров-неореалистов,—говорит Жорж Садуль,—во время войны, в пору жестоких репрессий не только выработала теорию неореализма, но и сумела своими фильмами донести до мира голос итальянского народа. Первые шедевры итальянского неореализма успешно вели в то время активную борьбу против так называемого «белого кино», где действие развивается главным образом в салонах с белыми телефонами, этим символом аристократизма и преуспеяния.

Но итальянский неореализм имел врагов как внутри, так и вне страны. И они нанесли ему значительный удар, потому что сумели, сохранив форму неореализма, выхолостить его содержание. И хотя число белых телефонов уменьшилось и София Лорен перешла из салонов в бедные квартиры, содержание фильмов, подражающих неореализму, не имело ничего общего с правдивым, гуманистическим направлением искусства. Именно в этом драма наших итальянских друзей, о которой говорил С. Юткевич. А кроме того, действительно, немалую роль в кризисе неореализма играют

экономические факторы, наводнение итальянского рынка американскими фильмами, а также наступление цензуры.

Проблема неореализма заняла большое место во всех трех дискуссиях. Их участники высказывали различные точки зрения. Так, критик Р. Юренев считает неверной самую постановку вопроса.

— Если неореализм — это реализм, то он не может переживать кризис. Кризис испытывают только отдельные художники, те, которые отступают от реализма, те течения, которые враждебны реализму. А реализм может переживать затруднения по тем или иным причинам, но не творческий кризис.

Совсем другую позицию занял болгарский критик Г. Бигор-Стоянов:

— Я не согласен с Р. Юреневым. Я считаю, что причину кризиса надо искать в методе неореализма. Неореализм был новым словом после войны. Этим методом во многих странах были созданы шедевры. Но за последние годы международная обстановка изменилась, произошла поляризация классовых и политических сил. И сейчас уже недостаточно сострадания к маленькому человеку. Необходимо активное вмешательство в жизнь, необходима перспектива, взгляд в будущее.

Из-за отсутствия чувства перспективы неореалисты остановились на полпути. Но я убежден, что рано или поздно эти художники придут к социалистическому реализму.

Наконец, по-своему разъясняет причины упадка неореализма Уго Казераги (Италия).

—Действительно, против неореализма ведется напряженная борьба в официальных кругах Италии. Но мы не можем только этим объяснить кризис неореализма. Сами деятели кино переживают внутренний кризис.

Итальянский неореализм, с моей точки зрения, никогда не был движением социалистическим. Многие итальянские режиссеры—буржуа или мелкие буржуа. Они сделали свои лучшие картины в тот исторический момент, когда их вели за собой народные массы. В то время они были объединены в единый фронт. Но когда политическое и социальное положение в Италии стало усложняться, эти художники потеряли мужество. Каждый из них избрал свой личный путь, и тогда ярко проявились все его индивидуальные особенности и недостатки.

Многие участники Московского фестиваля были удивлены фильмом Росселини «Индия». После «Рима—открытого города» картина действительно разочаровывает. Но для нас, видевших другие картины этого режиссера, следивших за мучительным путем художника, появление «Индии» понятно. Верю все же, что талант Росселини не иссяк. Об этом говорит хотя бы последний эпизод фильма «Индия».

Думается, что еще рано выносить тот или иной «приговор» итальянскому неореализму. Течение это находится в движении, на своем пути оно испытывает очень большие трудности не только творческого, но и экономического характера (никак нельзя сбрасывать со счетов экспансию Голливуда), поэтому преждевременно говорить о кризисе неореализма в целом — речь может идти о неудачах его отдельных представителей.

Успехи прогрессивной кинематографии, все возрастающее значение прогрессивного киноискусства вызывают активное противодействие его врагов. Презрение зрителей к порнографическим и гангстерским фильмам очевидно даже для вдохновителей и покровителей этого жанра. Не только передовые

художники, но и их идейные противники понимают, что народ ждет от искусства идей добра, мира, гуманности. Поэтому враги прогрессивного кино прибегают ко всяческим уловкам.

Об этом говорил в своем выступлении Р. Юренев.

— Для современной кинематографии капиталистических стран примечательна попытка покорить сердца зрителей, пустив в ход троянского коня мнимой идейности. И на фестивале в Карловых Варах и на Московском фестивале демонстрировались картины, затрагивающие якобы социальные проблемы. Но на поверку «социальность» таких фильмов оказалась лишь внешней оболочкой.

Чтобы заглушить в кино голос в защиту мира и гуманизма, буржуазные продюсеры стараются «приручить» прогрессивных кинематографистов, заставить их служить капиталистическим кругам Запада.

На это обратил внимание и Жорж Садуль.

— Кино является не только искусством для миллионов, но и искусством, нуждающимся в миллионах: миллионы франков необходимы для создания фильмов. И многие художники Франции, начавшие свой путь с фильмов подлинно художественных, потом переходят на службу к коммерческому кино.

Такое положение характерно не только для Франции. Р. Юренев говорит:

— Маленькие прогрессивные студии Японии переживают тяжелейшие финансовые затруднения. На свои средства они вынуждены либо ставить совершенно пустые фильмы, либо под маской внешней идейности преподносить весьма сомнительные вещи. Их лишают возможности снимать прогрессивные картины. Это продуманная тактика наших противников.

Известно, что многим крупнейшим итальянским режиссерам не давали работать на родине и они покидали Италию. Сейчас положение несколько изменилось. Вернулись Росселини, Де Сантис. Но они не всегда могут говорить о том, о чем хотят. Большое, идейное, нужное народу искусство делать трудно. Поэтому такие люди, как Сацуо Ямамото в Японии, Де Сантис в Италии, Садуль во Франции, которые не боятся говорить правду и своим творчеством, своими научными трудами служат благородным передовым идеям времени, нуждаются в самой активной поддержке.

Так же последовательно надо бороться за тех людей, которые ищут. У нас были сильные споры с нашими польскими товарищами. Но разве лучшие фильмы Е. Кавалеровича и А. Вайды, правда, не свободные от художественных и идейных просчетов, не свидетельствуют об огромных творческих возможностях их авторов?

— Какие задачи стоят сегодня перед деятелями кино?

Поставив этот вопрос, историк и теоретик кино профессор Ежи Теплиц (Польша) отвечает:

— Одна из главных задач искусства — показать, что счастье человека связано со счастьем общества. Человек не может быть счастливым, если общество, в котором он живет, плохо устроено. В раскрытии этой проблемы киноискусству принадлежит немалая роль.

Вторая проблема, стоящая перед каждым художником, это лучшая организация общества, будущее страны, будущее мира, будущее человечества. Чтобы решить ее, художнику нужно знать прошлое, понимать настоящее, предвидеть будущее.

Свой тезис о необходимости знать прошлое Е. Теплиц пытается проиллюстрировать несколькими польскими фильмами. Польские картины, заключает он,

На беседе «Роль кино в современном обществе». Выступает Йорис Ивенс

часто воспринимаются неверно, их упрекают в пессимизме. Но чтобы построить лучшее будущее, нужно видеть горечь и ошибки прошлого — поэтому наше кино говорит о них с полной откровенностью.

Последний тезис Е. Теплица вряд ли вызовет возражения. Однако этим нельзя оправдать беспросветность и пессимизм некоторых польских фильмов, в которых выражены не лучшие, а худшие тенденции польского кино.

— Когда речь идет о современности, — продолжает Ежи Теплиц, — то киноработник должен занять позицию человека, который видит и то, что надо сохранить и развить, и явления, требующие вмешательства, изменений.

Эта позиция исключает опасную тенденцию, выразители которой представляют существующий мир как мир идеальный, окончательно сформировавшийся, заслуживающий только аплодисментов. К счастью, подобная опасность сейчас почти изжита в странах социализма.

Но есть другая опасность, я бы назвал ее «пассивностью сомнений». Художнику, как и каждому человеку, свойственны сомнения, и он имеет полное право выразить их в своем произведении, но при условии, чтобы эти сомнения были не только высказаны, но и разрешены. Если же художник только делится своими сомнениями со зрителями, не указывая дороги, выхода, то он не выполняет своей социальной роли.

И, наконец, художник должен предвидеть будущее. В это будущее, которое, мы надеемся, будет счастливым, человечество придет через серьезные трудности. Поэтому художники обязаны быть мужественными, не отступать перед сложными проблемами мира.

— Да, конечно, все мы — и представители художественного кино и документалисты — должны обладать гражданским мужеством, чтобы бороться с трудностями, встречающимися на нашем пути, — говорит режиссер Йорис Ивенс (Голландия).

Нам нельзя уходить от проблем века, от тех больших социальных изменений, которые происходят в мире.

Хроникеры должны быть более оперативными, смело показывать события нашего времени и быть ближе к насущным запросам народа.

Мне посчастливилось провести девять месяцев в народном Китае. Я встретился там со многими молодыми кинематографистами. Я видел, как страстно относятся они к своему труду и как в то же время они скромны. Свою работу они рассматривают как учебу. Их искусство теснейшим образом связано с жизнью народа, и я уверен, что молодая китайская кинематография преодолеет некоторый схематизм, свойственный ей сейчас, и выйдет на прекрасную дорогу большого искусства.

Художник должен быть на уровне исторических перемен и событий, происходящих у него на глазах, постоянно помнить о своей ответственности. Мне же кажется, что мы все-таки отстаем от времени, часто не идем с ним в ногу.

Вот, например, одна из актуальнейших проблем — проблема мирного сосуществования разных общественных систем. Но у нас еще нет фильмов, созданных на эту исключительно важную тему.

Мы должны лучше знать друг друга, чаще встречаться и обсуждать наши совместные планы. Это необходимо для того, чтобы с честью выполнить свою миссию художников.

Эта беседа кинематографистов разных стран мира подтвердила: кино играет огромную роль в современном обществе, и потому столь необходимо, чтобы оно несло человечеству высокие, благородные идеи мира, гуманизма, прогресса.

●

«Сценарий как род литературы» — такова была тема беседы кинодраматургов.

На первый взгляд тема выглядела несколько академично, но уже вскоре после начала беседы стало ясно, что за этой спокойной формулой скрываются вопросы, горячо волнующие кинематографистов.

Когда говорится о роли кино в современном мире, то в первую очередь речь идет о содержании произведений, а содержание фильма — это прежде всего сценарий, и потому так естественно был переброшен мостик от первой встречи ко второй.

— Сегодня, когда земной шар стоит перед дилеммой «мир или атомная война», ответственность писателей кино особенно велика, — начал свое вступительное слово А. Каплер. — Никто из нас не может считать себя свободным от этой ответственности. Великая сила киноискусства должна быть направлена против сил зла, несправедливости, бесчеловечности.

Между тем неверие в человека, скептицизм и пессимизм, открытая пропаганда фашизма и войны, пошлость и обывательщина вторгаются на экраны мира.

А. Каплер останавливается на трудностях, которые переживают кинодраматурги капиталистических стран. Сколько замечательных идей трудно реализовать из-за сопротивления продюсеров, из-за отсутствия материальных средств.

— Один из лучших сценариев Шарля Спаака — «Свобода, равенство и братство», о замысле которого писатель рассказывал во время своего пребывания в Москве, до сих пор не поставлен. Его социальная острота, критическая направленность не

На дискуссии «Сценарий как род литературы»

нашли необходимой поддержки со стороны продюсеров. И это при том, что Ш. Спак — крупная фигура. Каково же положение молодых, начинающих сценаристов?

Иные беды у нас, кинодраматургов социалисттического лагеря. Мы еще не сумели по-настоящему отразить гигантские социальные преобразования, то новое, что рождается в сердцах и умах людей. Мы в долгу перед миром, перед своим современником.

Останавливаясь на задачах кинодраматургии, А. Каплер говорит о месте сценария в киноискусстве, о взаимоотношениях сценаристов и режиссеров:

— Кинематограф, поглотив чуть ли не всю классическую и современную литературу, сегодня пришел к выводу, что особые выразительные средства киноискусства требуют своей, особой драматургии. Крупные проблемные произведения, отражающие исторические движения народных масс, фильмы, глубоко проникающие во внутренний мир человека, не могут быть созданы без большой кинодраматургической литературы.

Нужно всемерно поднимать профессию кинодраматурга, покончить с мифом, что кино — это искусство одного режиссера. Кинодраматург является автором главного в фильме — его содержания.

Иногда в таких художниках, как Довженко и Чаплин, сочетается талант писателя и талант режиссера. Но это редкое исключение. В подавляющем большинстве режиссеры настоятельно нуждаются в глубокой сценарной литературе. Разумеется, это ни в какой мере не умаляет огромной роли режиссера в кино.

Режиссер и сценарист должны работать в тесном творческом содружестве, мы творчески едины, а все, что нас разъединяет, должно быть отброшено в сторону.

В заключение А. Каплер предлагает обсудить большие, общечеловеческие темы, которые могли бы быть реализованы совместными усилиями кинематографистов разных стран. В частности, такой темой, равно интересной для всех народов, могла бы стать солидарность ученых мира в борьбе со страшными болезнями, сокращающими жизнь человека.

Приглашая присутствующих к свободному обмену мнениями, А. Каплер призывает особое внимание уделить гуманистической направленности кинодраматургии.

Вопросы, поднятые во вступительном слове А. Каплера, нашли самый живой отклик у участников встречи. Оказалось, что острый недостаток в идейно значительных и художественно завершенных сценариях испытывают кинематографисты разных стран мира. Их также тревожат недооценка роли драматурга, вопросы взаимоотношений сценариста и режиссера.

Никто из выступавших, за исключением польского критика А. Яцкевича, не отрицал решающей роли кинодраматургии в процессе создания картины. Наоборот, выступавшие подчеркивали значение литературной основы фильма, критиковали позиции тех, кто ее игнорирует.

— Как правило, — заметил сценарист С. Нагорный, — все люди, отрицающие значение сценария, оперируют примерами немого кино. Но ведь законы, которые хороши для немой кинематографии, навязанные звуковому кино, оказываются абсурдными.

С. Нагорный полемизирует с американскими теоретиками Д. и Г. Фелдманами, книга которых «Динамика кино» фактически игнорирует драматургию фильма.

Известный режиссер Курт Метциг (ГДР) говорит:

— Я не могу сделать хороший фильм без хорошего сценария. Но, мне кажется, пытаясь изменить неверное отношение к сценарию, кинодраматурги прибегают к ложной теории. Я не считаю, что сценарий сам по себе является произведением искусства.

Производство фильма — это поток, несущийся от источника к морю. И тут очень трудно провести грань между функциями сценариста и режиссера. В хорошем писателе кино всегда спрятан режиссер. А в каждом режиссере есть качества писателя. Именно поэтому необходимо, чтобы они работали вместе. Я убежден, что режиссер должен иметь свою концепцию относительно проблем, поставленных в сценарии, а сценарист должен по-своему видеть фильм.

Точку зрения Курта Метцига разделил и киновед профессор Л. Лингард (Чехословакия).

— В Японии большим успехом пользуется фильм «Карнавальная ночь», — замечает японский сценарист Руйджу. — Как поется в песенке из этой картины, я займу лишь «пять минут».

В Японии ежегодно создается 500—600 фильмов. А сценаристов, работающих в кино, насчитывается не более пятидесяти человек. Видите, какой большой груз возложен на их плечи.

Как известно, в семье есть муж, супруга и дети. Муж является главой семейства, а супруга должна вести хозяйство. Так вот, в кинематографии режиссер зани-

мает место мужа, то есть главенствующее положение, а сценарист является супругой хозяина дома, на которой лежат нелегкие обязанности.

Работа японских сценаристов тем более сложна, что она протекает изолированно, вне всякого контакта с режиссурой. Подумайте, как будет обстоять дело в семье, если мать (супруга) оторвана от дома.

— Не знаю, знаком ли Шарль Спаак со своим японским коллегой, — говорит Жорж Садуль, выступая после Руйджу,—но у него те же идеи относительно брака в кино. Поставив 43 фильма, Спаак написал мемуары, к сожалению, не изданные, которые назвал «43 брака». Как и наш японский коллега, Ш. Спаак считает, что сценарист — это супруга в браке с режиссером, которой надлежит заботиться о доме.

Я лично за равенство сценариста и режиссера. Несмотря на участие в фильме множества людей, они — главные авторы картины. Конечно, между ними могут быть семейные сцены, неизбежные даже в самом дружном доме. Но как только они урегулируют свои внутренние трения, им нужно действовать в согласии, чтобы защищаться против общих врагов — кинопродюсеров и плохой литературы. Они должны объединиться, чтобы бороться за темы, сюжеты, которые им интересны. Но даже тогда, когда им не предоставлена возможность выбора, они должны стремиться и в этих навязанных произведениях сказать свое слово, постараться выразить определенное умонастроение народа. Надо сказать, что во Франции, Италии и некоторых других странах это иногда удавалось — кинематографисты, несмотря на то, что работали над произведениями, не отвечающими их творческим замыслам, создавали в отдельных случаях фильмы, которые выражали мысли народа.

Сетования сценаристов на недооценку кинодраматургии во многом справедливы. И все же на этом фронте за последние годы произошли серьезные перемены.

На них обратила внимание киновед К. Парамонова:

— Сценарная литература имеет не только теоретическое право на самостоятельное существование, она уже реально существует. Сценарии публикуются в журналах, издаются отдельными книгами. Издания эти быстро раскупаются и порой становятся уникальными. История искусств знает много примеров, когда жизненная практика опережала споры теоретиков и критиков. Это и происходит сейчас, на мой взгляд, с кинодраматургией.

— Многие вопросы, обсуждаемые на сегодняшней дискусии, — отмечает кинодраматург М. Папава, — в том числе и вопрос о профессиональном месте сценариста, о взаимоотношениях с режиссурой, глубоко волнуют нас. Но мне бы хотелось, чтобы мы, собравшись здесь, сосредоточили внимание на самом главном — на смысле и содержании нашей работы.

Мне бы хотелось поставить основной вопрос: с кем бьется сердце художника?

Французский поэт Поль Валери сказал: «Надежда есть только несогласие сердца с доводами разума». В этой краткой, но разрушительной формуле сосредоточена трагическая философия индивидуализма. Свое субъективное мироощущение художники-индивидуалисты часто выдают за трагедию человечества. Современное искусство знает немало последователей этой концепции. Например, роман Ганса Фаллады так и называется: «Каждый умирает в одиночку».

Но жизнь показывает, что человек не одинок. Правда, в странах с другой социальной системой эту очевидную для нас аксиому еще нужно доказывать.

Настоящий художник, который любит свой народ, человечество, должен быть добрым и вселять своим искусством надежду.

Возьмите картину «Ночи Кабирии», не делающую никаких выводов. При всей глубокой драматичности конфликта мы видим, что надежда живет даже в разбитом сердце героини фильма.

Маленький человек, его судьба — вот тема мирового искусства в наши дни. Если мы посмотрим картины самых различных студий, то увидим: именно этот человек стал героем лучших фильмов.

Какие темы волнуют советских кинодраматургов?

Мы переживаем удивительный момент не только небывалого роста материальных ценностей в нашей стране, но и рождения новой морали. История Валентины Гагановой — это и есть мораль нового общества, проникшая в сознание нового человека. Мы видим, как растет общественное сознание, как общественность берет в свои руки некоторые функции государства.

Это знаменательный процесс. И он должен быть в сфере деятельности художника.

Вот почему, когда сегодня заходит речь о роли режиссера и сценариста, не хочется, чтобы в центре внимания оказался старый спор: кто главнее? Пусть будут едины наши мысли и чувства в ощущении своей огромной ответственности перед человечеством.

О некоторых противоречиях, сопутствующих становлению сценария как рода литературы, говорил А. Спешнев:

— Прежде всего — это противоречие между творческой природой сценарной драматургии и характером производства фильмов в буржуазных странах. Во многих странах Запада—это противоречие между искусством и коммерцией, порождающей серийность сценарного мышления, пошлость, фальшивую романтику гангстеризма, человеконенавистничество, неверие в социальный и нравственный прогресс.

Во-вторых, это противоречие между природой авторского чувства писателя-сценариста и коллективной природой киноискусства.

В-третьих, это противоречие между сложными творческими и технологическими требованиями, предъявляемыми к сценарию, и незащищенностью сценариста в процессе производства фильма от возможности «рассеивания» его художественной индивидуальности. Может быть, это противоречие наиболее существенно.

Мы знаем, что на Западе сценарий не рассматривается как самостоятельный род литературы, ее новая ветвь.

У советских кинодраматургов и подавляющего большинства киноведов — иная точка зрения, иная концепция.

Ход развития кино убедительно показал, что духовное возвышение нового искусства лежит только на пути создания и утверждения серьезной сценарной литературы, на пути более органического взаимопонимания и сотрудничества между сценаристами и режиссерами.

Между тем не будет преувеличением сказать, что такие сценаристы, например, как Превер и Спаак во Франции, Дзаваттини в Италии, Натан Зархи, Е. Габрилович, М. Смирнова, А. Каплер, К. Виноградская и многие другие в нашей стране, определили развитие своих национальных кинематографий не менее, чем режиссеры. с которыми они работали.

Разумеется, мы далеки от мысли в какой-либо мере принизить значение режиссуры или забыть ее решающий вклад в разработку языка нового искусства. Но прогрессивное киноискусство не поднимется на новую, более высокую ступень, если инерция неверного понимания роли сценария и сценариста не будет преодолена и сломлена.

Мы, советские кинодраматурги, живем в обществе, впервые на глазах всего света строящем мир новых человеческих отношений, и у нас есть свои трудности. Жизнь постоянно опережает профессиональный опыт наших художников.

Вместе с тем мы не фиксаторы, а прежде всего разведчики новых форм жизни, труда и нравственности. Все мы трудимся для того, чтобы великие мечты человечества стали реальностью еще при жизни нашего поколения.

Мы верим в животворные силы социалистического реализма и ставим вопрос о месте сценария в киноискусстве не только потому, что он имеет особое значение именно для нас. Нет, мы ставим этот вопрос потому, что кино стало средством интернационального общения между людьми, зеркалом, в котором современник видит действительность, стало одним из средств борьбы за мир, прогресс и гуманизм.

•

Участники беседы «Печать и киноискусство» говорили о том серьезном воздействии, которое может и должна оказывать кинокритика на процессы развития кинематографии.

— Задача критики, — сказал, открывая дискуссию, Р. Юренев, — не только в воспитании зрителей, формировании их эстетического вкуса. Критика должна активно участвовать в развитии киноискусства, поддерживая все талантливое, прогрессивное, ополчаясь против пошлости, псевдоноваторства, формализма и бессодержательности.

Р. Юренев напоминает о примере плодотворной совместной работы кинокритиков и киноведов — конкурсе на лучшие двенадцать фильмов, устроенном Бельгийской национальной синематекой.

— Но имеются другие, печальные факты. Так, в многотомном издании «Истории культуры», выпускаемом ЮНЕСКО, в статье, посвященной кино, из этих двенадцати лучших картин названы только две. В этой статье нет ни одного слова о советском кино, нет имен Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Из всех произведений Гриффита упоминается только реакционный фильм «Рождение нации». Нет в этой статье и Рене Клера, хотя нашлось место для Монро.

Р. Юренев призывает участников беседы искать новых путей совместной работы, называть интересные книги, статьи, нуждающиеся в широкой популяризации, рекомендовать для проката фильмы, неизвестные в некоторых странах.

Выступает болгарский критик Г. Бигор-Стоянов:

— Может быть, никогда в кино не ощущалась так остро необходимость обсудить вопросы дальнейшего пути нашего искусства.

Какие взгляды на жизнь следует утверждать, как теснее связать искусство с современностью, какие мысли должно оно нести человечеству сегодня? Какова должна быть форма выражения, стиль одного из самых синтетических, динамических и массовых искусств, призванного выразить дух нашей эпохи?

Радостно, что в Москве положено начало международным фестивалям с благородным девизом, на широкой демократической основе.

Однако наша кинопечать окажет плохую услугу, если сведет свою работу к оценке тематики показанных фильмов. При более строгих эстетических критериях надо признать, что среди конкурсных фильмов было немало посредственных и просто фальшивых картин.

Думаю, что Московский фестиваль, чтобы расширить свое влияние, должен к своему благородному лозунгу прибавить призыв: «За высокое художественное качество фильмов». После таких картин, как «Летят журавли», «Коммунист», «Тихий Дон», «Судьба человека», мы уже не имеем права на натурализм, стандартное драматургическое решение, на механическое подражание неореализму.

Я бы хотел, чтобы мы обсудили в печати вопросы реализма как творческого метода.

Разговор о задачах кинокритики продолжил Ежи Теплиц:

— В основном я согласен с тем, как Р. Юренев определил обязанности кинокритики. Но мне хочется заострить внимание вот на чем. Когда речь идет о влиянии кинокритики на читателя-зрителя, надо помнить, что перед нами одновременно стоят задачи и политического и художественного воспитания. Однако мне кажется, что многие критики нашего лагеря часто забывают об эстетическом воспитании. Тем самым они перестают выполнять свои обязанности, ибо вместо явлений искусства оценивают лишь добрые намерения создателей произведений.

Не отвечает высоким задачам и субъективная критика, выражающая свои личные ощущения, пользующаяся критерием «кое-что мне нравится, кое-что не нравится».

И еще одна слабая сторона нашей критики. Как историк кино я часто пользуюсь критическими работами, чтобы уяснить, как оценивались всеми признанные ныне произведения во время их выхода на экран. Но в этих статьях и исследованиях я нередко не нахожу главного — умения вовремя увидеть и поддержать то новое, что появилось в искусстве.

Жорж Садуль подхватил эту тему:

— Увидеть новое нам часто мешает излишняя привязанность критики к старой форме, в которой были созданы шедевры недавнего прошлого. Эта приверженность ведет к ошибкам. У нас во Франции говорят: «Критика легка, а искусство трудно». Но, к сожалению, и критика нелегкое дело. Не знаю, как другие, но я постоянно ошибаюсь.

Подобной ошибкой была моя оценка фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский». Этот фильм во Франции перед второй мировой войной был запрещен. Но мне его удалось посмотреть. Я был разочарован тем, что он оказался непохожим на «Броненосца «Потемкин». Форма картины меня шокировала. И в своей «Истории кино» я написал тогда, что фильм представляет собой замороженную оперетту.

Однако эту же картину я совершенно иначе воспринял после войны. Я был поражен патриотической горячностью фильма. Я принял его не только за содержание, но и за его художественную форму. Эта форма открыла путь новому, благородному жанру киноискусства, связанному одновременно и с трагедией и с оперой.

Взаимоотношениям критика и художника посвятил свое выступление А. Яцкевич, остановившийся на путях развития польского кино:

На дискуссии «Печать и киноискусство». Выступает Ежи Теплиц

— Мы порой слышим от наших советских друзей и от критиков социалистических стран, что некоторым польским фильмам свойственны пессимизм, безысходность ситуаций и что мы — польские критики — не боремся против этих тенденций. Однако нам кажется, что польское кино развивается по правильному пути.

Мы любим «трудные картины», фильмы, в которых звучит острота, боль. Но это не значит, что мы любим пессимизм.

В польской кинематографии наша критика видит несколько направлений: романтическое (режиссеры Вайда, Хасс, Ленартович), рационалистическое (это главным образом Мунк с его «Эроикой») и документально-экспериментальное. Все эти тенденции, как мне кажется, соединила в себе последняя картина Вайды «Пепел и алмáз».

Часть критиков отрицательно отнеслась к этому фильму, они обвиняют наших режиссеров и сценаристов в пренебрежении к современной теме, упрекают их в том, что они черпают сюжеты из периода оккупации, варшавского восстания или даже довоенного времени.

Справедливы ли эти упреки? Мне кажется, что нет.

Дело не в том, кого и какое время изображает фильм, важна степень современности затрагиваемых в картине проблем. А наши лучшие картины поднимают очень острые, современные вопросы. Эти трудные проблемы выбирают сами художники, и мы их в этом поддерживаем. Это вовсе не значит, что мы не хотим видеть на

экране современные темы. Но критика должна иметь больше терпения и не должна подгонять искусство. Художник лучше знает, куда и как ему идти. Критик должен идти рядом с художником или за ним.

Критика — это индивидуальное творчество, она должна быть субъективной и прежде всего читать форму произведения, в форме видеть содержание.

Выступление А. Яцкевича показало, что не все кинокритики даже социалистических стран верно понимают задачи художественного творчества, верно понимают свою роль. Невозможно принять защиту А. Яцкевичем того направления в польском кино, которое он называет «трудными картинами», картинами, в которых обнаженно выступает тенденция к изображению темных сторон жизни и не дается перспектива избавления от них, выхода к светлому, счастливому миру.

И уж совсем нельзя согласиться с утверждением А. Яцкевича, будто не имеет никакого значения то, какое время и каких героев выводит в своем произведении художник. Такая позиция не отвечает требованиям большого, высокоидейного искусства, тесно связанного с современностью.

Решительное несогласие вызывает и положение А. Яцкевича о критике. Оно встретило возражения в выступлениях критиков Н. Кладо и И. Вайсфельда, в высказываниях французской публицистки Симоны Дюбрей.

— Естественно, что на нашей сегодняшней встрече все время возникает вопрос о месте критики в современном искусстве, — говорит Н. Кладо.

На мой взгляд, критик тоже писатель. И если он ставит перед собой те же серьезные задачи, что и художник, но решает их своими средствами, то он не может ограничиться только анализом формальных моментов. Он должен помочь зрителю разобраться в содержании произведения.

Нельзя критику следовать за художником. Он должен идти вместе с ним, а если художник отстает, подталкивать, вести его вперед.

Симона Дюбрей (Франция) не слышала выступления А. Яцкевича. Она не смогла прийти на дискуссию и поручила Марселю Мартену огласить ее соображения о критике. В этом очень кратком заявлении Симона Дюбрей сравнила роль критика с ледоколом, пробивающим путь. «Иногда надо идти напролом,—заявляет она,—иногда надо прибегать к обходным путям, но никогда не надо отступать. Именно это делает критику одной из труднейших профессий».

Эти слова Симоны Дюбрей, продолжая спор с А. Яцкевичем, привел в своей речи кинокритик И. Вайсфельд.

— Критика, которая не зовет вперед мастеров кино, не интересуется будущим искусства, не старается увлечь художника перспективой его развития, просто бессодержательна, — говорит он.

— Конечно, голос критика должен звучать в первых шеренгах мастеров искусств, — присоединяется к этой точке зрения Зеев Рев-нов (Израиль).

Важно воспитывать зрителя, направлять его к хорошим фильмам. И тут я хочу поспорить с некоторыми ораторами. Критик не должен ограничиваться только разбором содержания и формы картины. Он обязан, используя каждую возможность для расширения кругозора зрителя, знакомить его с историей и культурой кино.

Интересные данные о влиянии критики на выбор зрителями фильма приводит французский киновед Марсель Мартен.

— Несколько лет назад во Франции произвели опрос публики: какие причины побуждают ее идти на тот или иной фильм? Оказалось, что 40 процентов зрителей привлекают имена звезд, занятых в картине, 20 процентов зрителей определяют выбор картин в результате чтения сценариев и на 20 процентов зрителей оказывают воздействие критические статьи. Остальные идут по совету друзей.

Как критики, мы можем считать себя обиженными, что только 20 процентов зрителей читают наши статьи. Но за последние годы во Франции произошли в этом направлении отрадные перемены. Уровень кинокритики, как правило, поднимается. Существует несколько киножурналов, которые стараются честно разобраться в подлинной ценности фильма. К сожалению, у них небольшие тиражи. Во Франции появились кинотеатры, демонстрирующие хорошие старые фильмы. И эти картины — французские и иностранные — пользуются большой популярностью. В частности, в этих кинотеатрах с успехом идет фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный».

Я хочу напомнить о некоторых опасностях, подстерегающих критиков. Во-первых, — снисходительность. Ею отличается либо рекламная критика, либо приятельская. Бывает и своеобразная самоизоляция, когда критики пишут для узкого круга интеллигентов. Существует и другая опасность — когда картина рассматривается вне зависимости от ее художественной ценности. Так, например, и на этом фестивале было несколько картин из маленьких стран, где только что появилась кинематография. Эти фильмы часто были интересны, но некоторые считали, что они любопытны только потому, что сделаны в маленькой стране.

Порой критике мешают ошибки метода. Меня удивляет, когда говорят о фильме «Хиросима — моя любовь», что форма его замечательна, но идея плоха, тем самым разделяя форму и содержание. По-моему, блестящий фильм по плохому сценарию— плохой фильм. А талантливый режиссер, третирующий в своем искусстве человека, это плохой режиссер, потому что он пренебрегает достоинством своего искусства и достоинством художника.

И на этой дискуссии снова возник разговор об условиях творчества в капиталистических странах. О разных формах цензуры, о прямых репрессиях, о системе финансового воздействия, применяемого во Франции и в Италии против прогрессивных художников, напомнил Жорж Садуль.

Картину современного состояния итальянской кинематографической жизни обрисовал Уго Казераги:

— Московские критики говорят, что им трудно было высидеть на фильме «Зимние каникулы». Каково же наше положение, итальянских критиков, когда мы в течение года должны смотреть подобные картины!

Уго Казераги подчеркнул, что кинематографистам Италии приходится работать в сложной обстановке. Против неореализма, против прогрессивных художников правительство ведет напряженную борьбу.

— Из-за трудного положения итальянского кино, — продолжает Казераги,— сложно было послать на фестиваль хороший фильм. Но, конечно, выбор такой посредственной картины, как «Зимние каникулы», входил в намерения официальных кругов. И только после большой борьбы внутри страны этот фильм был заменен для конкурса «Индией».

Выступления Ж. Садуля и У. Казераги достаточно ясно обрисовали положение художников в буржуазной кинематографии, поэтому странно прозвучала

речь американского кинокритика Синтии Греньe, пытавшейся представить в розовом свете условия творчества кинематографистов в США.

Поделившись своими впечатлениями о Московском кинофестивале, где ей понравился индийский фильм «Джалсагхар» и заинтересовали произведения Кореи и Монголии, Синтия Гренье сказала:

— Я хотела бы сделать несколько общих замечаний о состоянии американского кино, потому что мои коллеги часто поднимают вопрос о цензуре и трудностях развития киноискусства в буржуазных странах.

В капиталистических странах, в частности в США, часто упрекают правительство в создании трудностей цензурного характера. Я не думаю, чтобы эти трудности мешали американской кинематографии. Но думаю, что было бы уместно указать на некоторые явления американского кино, представляющие интерес. За последние годы было выпущено довольно много фильмов, поставленных крупными режиссерами с участием ведущих артистов, в которых затрагивались проблемы расовой дискриминации, скрытого и пробуждающегося фашизма. Был ряд фильмов, в которых указывалось на опасность положения, когда в руках одних людей концентрируются слишком большие материальные блага. В этих картинах чрезвычайно сильно звучала критика быта и жизни США. Но, несмотря на это, картины были сделаны с согласия финансировавших их банков и заправил американского кино, определяющих репертуарную линию.

Я не хотела бы, чтобы мои слова звучали политически тенденциозно, но я думаю, что сильная и здоровая страна может позволить себе критику, прямо направленную на ее общественные и государственные институты.

Как видим, Синтия Гренье берет под защиту условия работы кинематографистов в капиталистической стране. Однако действительность опровергает ее утверждения.

Вспомним творческий путь великого художника нашего времени Чарли Чаплина, который в расцвете своих сил, в зените славы покинул США, не выдержав атмосферы гнусной травли. Вспомним и горькую судьбу Эрика Штрогейма, с чьим творчеством связаны замечательные страницы мирового киноискусства.

Создатели широкоизвестного фильма «Соль земли», а также кинодеятели Жюль Дассен и Карл Формен могли бы рассказать о тех репрессиях, которым они подвергались в Америке в результате работы пресловутой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Эмиграция — вот к чему вынудила этих прогрессивных деятелей кино так называемая «свобода творчества» художника в Соединенных Штатах.

Многие другие широко известные факты также подтверждают неблагоприятную обстановку для творчества прогрессивно настроенных художников в Америке.

С критикой позиции Синтии Гренье выступил историк кино Н. Абрамов:

— Недавно я прочел в журнале «Сайт энд Саунд» статью Синтии Гренье, посвященную творчеству Йориса Ивенса. В этой статье С. Гренье утверждает, что Ивенс поставил всего две картины: «Дождь» и «Сена встречает Париж». Критик зачеркивает весь творческий путь этого большого режиссера-гуманиста, потому что, по ее мнению,

все остальные картины несут на себе следы «опустошающего» влияния метода социалистического реализма. Не знаю, чего здесь больше — непонимания искусства кино или злой воли. Но ведь на самом деле нет никакой разницы в отношении творческого метода между фильмом «Сена встречает Париж» с его любовью к человеку и такими картинами, как «400 миллионов» или «Испанская земля». Такого рода статьи реакционны, они вредят изучению творчества передовых художников современности.

Помимо общего анализа и обсуждения роли кинопечати участники дискуссии затронули ряд частных вопросов и выдвинули практические предложения, направленные на повышение уровня критики и укрепление связей киноведов разных стран мира.

Несколько раз подымался вопрос о созыве специальной международной конференции историков, теоретиков кино. Речь шла также о создании международного журнала по проблемам киноискусства. Уго Казераги настаивал на необходимости усилить роль кинокритики при отборе фильмов на фестивали. И. Вайсфельд предложил коллективно подготовить книгу, содержащую высказывания историков и киноведов по актуальным вопросам теории и практики кино.

Л. Лингард (Чехословакия) призвал кинематографистов стран социализма помочь прогрессивным художникам Запада, встречающим на своем творческом пути многие трудности. Нужны совместные постановки с французскими, итальянскими и другими кинематографистами, не имеющими возможности реализовать общественно ценные замыслы у себя на родине.

Пауль Винс (ГДР) поставил вопрос об организации международного издательства, в котором бы публиковались на разных языках оригинальные сценарии и экранизации литературных произведений.

Дискуссии, прошедшие во время фестиваля, показали плодотворность подобных встреч кинематографистов разных стран мира. Участники бесед затронули много важных, актуальных проблем, высказали интересные соображения по ряду частных вопросов развития киноискусства.

Такой обмен мнениями, несомненно, полезен — его стоит продолжить, сделав неизменной традицией международных кинофестивалей.

И. Кузнецова, В. Залесский

Завязка и продолжение

Завязать может всё,—говорит один из Любителей искусства в знаменитом гоголевском «Театральном разъезде». Эта мысль выражена так: «... правит пьесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства. А завязать может всё: самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона...».

Мы вспомнили эти гоголевские строки после просмотра фильмов «Строгая женщина», сделанного на студии «Беларусьфильм», и «Чужая в поселке»—работы латвийских кинематографистов. Кажется, что это два местных варианта одной и той же истории: выдвижение женщины на руководящую работу, недоверие окружающих, усложненное семейным конфликтом, и благополучное разрешение трудностей. Правда, нам могут возразить, что одна и та же тема может привлечь к себе разных художников и что, как говорила Анна Каренина, «сколько голов, столько умов... и сколько сердец, столько родов любви». Но стало ли своеобразным и чем-то новым то, что рассказали нам о своих героях создатели этих двух фильмов?

Не будем ссылаться на историю советского кино и ставить фильму «Строгая женщина»* в упрек то, что его героиня идет путем, по которому уже прошла Александра Соколова в фильме «Член правительства».

В годовщину празднования 40-летия Советской Белоруссии у стенда, рассказывающего о людях, четыре десятка лет назад создавших Советскую власть на белорусской земле, пожилой академик, бывший в те далекие времена первым председателем одного из сельских Советов, познакомился с молодой женщиной, нынешним председателем этого же самого сельсовета. И вот за дружеским столом в своем доме рассказала Христина академику «страницы из своей прожитой жизни...».

Так начинается «Строгая женщина». Идет рассказ. Мы видим хорошее, открытое лицо актрисы О. Хорьковой, слышим искренне произнесенные слова. Мы узнаем, что муж Христины не вернулся с войны, что дочка Юля выросла без отца, что Христина не гнушалась никакой работой, что председатель сельсовета у них оказался никчемным, его не переизбрали и неожиданно выбрали Христину, что сначала было трудно...

... Варила самогон тетка Степанида, бывший председатель не предъявил за это к взысканию исполнительный лист о пятисотрублевом штрафе. Торговал на рынке молоком, судя по бидонам, ее сын Семен, напрасно выучившийся на механика. Дочку Христины, Юлю, работающую телятницей, председатель колхоза Жилинка выгнал с работы за то, что не доглядела она за телком. На колхозных полях сеяли кукурузу, а всходила...конопля. Сдохший Юлькин телок мешал Христине выяснить правду про странную особенность жилинковской кукурузы, так как предколхоза сразу связал интерес Христины к «сверхплановой» конопле с ее желанием свести с ним личные счеты за увольнение дочери...

* Автор сценария М. Блистинов. Режиссер И. Шульман. Оператор Г. Вдовенков. Художник В. Белоусов. Композитор Д. Лукас. Звукооператор К. Бакк. «Беларусьфильм», 1959.

Если бы Христина не была главой сельсовета, ей было бы легче.

Экспозиция фильма обещала немало интересного. Но идет рассказ, и, как воспоминания Христины, движутся на экране иллюстрации к отдельным сценам: вот Христина что-то горячо говорит с трибуны, вот с игрушками в руках приходит в детский сад, вот что-то читает. Быстро мелькают кадры, показывая нам то вдохновенное, то тепло улыбающееся, то сосредоточенное лицо, а конопля, видимо, продолжает беспрепятственно произрастать на кукурузных полях, тетка Степанида все еще варит самогон, ее сын Семен все так же торгует на рынке, про неудачную телятницу Юльку какие-то деревенские парни поют частушки...

Уже промелькнула добрая половина картины, а мы так и не знаем, хорошо ли, плохо ли идут дела у нового председателя и что это за дела, что думает она о людях, люди о ней и кто вообще те люди, которые выбрали ее в сельсовет?

Трудно поверить, что круг забот председателя сельсовета ограничивается проблемой изъятия самогонного аппарата у Степаниды и разоблаченнем фиктивности плана севооборота Жилинки. Но почему-то именно на них акцентируют свое внимание авторы фильма.

Допустим, что мы заинтересовались тем кругом вопросов, которых касается сюжетная линия произведения. Но чтобы мы, зрители, согласились с мыслями авторов, нас надо сделать свидетелями подлинной драматической борьбы. Она увлечет нас только в том случае, если мы поймем мотивы поступков конфликтующих сторон.

Христина с первых же кадров фильма пытается разоблачить какие-то пока нам непонятные действия председателя колхоза Жилинки. В этой связи нас не может не интересовать, во имя чего встал на путь антигосударственной практики Жилинка: только ли потому, что хотел прославиться как передовой председатель, или еще и потому, что это сулило материальную выгоду колхозу? От того, как авторы фильма ответят на этот вопрос, зависит судьба образа Жилинки, зависит то, как мы, зрители, назовем его поступок: тяжкой ошибкой или преступлением.

Как ведет себя Жилинка в фильме?

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «СТРОГАЯ ЖЕНЩИНА»

Он грубит Христине и почти выгоняет ее из своего дома, но отказывается от прямых инсинуаций по ее адресу, на которые подбивает его бывший предсельсовета. Кто же он—самодур, ловкий мошенник, хитро обманывающий государство, или человек, запутавшийся в куче приказов, указаний, отчетности и другой бумажной волокиты? А может быть, он не привык и не хочет привыкать к тому, чтобы им командовала «баба», и потому хитрит, отнекивается, отмалчивается да ухмыляется?

Ясно, что такое количество «может быть» возникает только в том случае, если вместо конкретного человека нам дают эскиз, «оживленный» некоторым количеством отрицательных поступков.

Авторы фильма отказались искать и развивать конфликт там, где он мог дать наибольшее внутреннее напряжение, в котором с убеждающей нас рельефностью раскрылась бы правда человеческих характеров. Они повели нас по линии наименьшего сопротивления, подставив вместо могущего стать действительно драматическим столкновения Христины и Жилинки мелодраматическую и довольно неубедительную историю клеветы на Христину.

И возникает вопрос—о чем же фильм?

Конечно, авторы вольны выбирать любое построение сюжета, которое, по их мнению, может полнее, глубже, всестороннее раскрыть идею произведения.

Но, давая толчок конфликтам, автор сценария и режиссер не соразмеряют с ними развитие и развязку действия в целом. Между завязкой в узком смысле, которую может образовать любой житейский случай, и завязкой в принципиальном, идейном смысле нет достаточно мотивированных связей. Действие идет скачками, часто обрывается и не обусловливает собой органического развития характера.

Сюжет и характер в этом фильме плохо связаны между собой, и самый сюжет развивается (если только это слово применимо к тому, что происходит на экране) в одном бытовом плане, без сколько-нибудь серьезной попытки идейно осмыслить события. Здесь характер не поддерживает сюжет, а самый сюжет, его перипетии не помогают увидеть характер.

Здесь торжествует та иллюстративность, в которой правдивы только частности, детали, а целое лишено могучей, окрыляющей силы поэзии, больших чувств и страстей. Еще более явственно проступает несоответствие завязки и развития сюжета в фильме «Чужая в поселке»*.

Экспозиция его энергична, действенна.

Упорные, упрямые, со старыми привычками, с бытом устоявшимся, освященным вековыми традициями, живут люди в рыбацком поселке, затерявшемся в прибрежных песках Рижского залива. Сюда, в дом старого Стагара, возвращается его сын Янис, штурман дальнего плавания. Его здесь ждут все: отец, мать, друзья,—ждут как желанного гостя, как друга, как жениха. Не одна мать, прослышав о возвращении Яниса, подумала: вот какой подходящий для моей дочери жених!

Но вместе с Янисом в поселок приходит Эльза, его молодая жена. Эльзу встречают враждебно, как чужую. Ей в лицо говорят, что она незваный гость. Определяются первые конфликтующие стороны—старики Стагары и Эльза. Силой обстоятельств Янис оказывается между ними. Но Эльза приехала в поселок не как гостья, не только как жена Яниса, она инженер и назначена директором местного рыбного завода. К семейному конфликту прибавляется конфликт служебный: работницы завода, настроенные против Эльзы сплетницей и спекулянткой Анлизой, собираются объявить ей бойкот...

Именно в завязке сюжета мы видим уверенный режиссерский почерк А. Неретнек, знакомый нам по фильму «Рита». Режиссер хорошо чувствует природу седой Балтики, умеет ее показывать строго и динамично, без сентиментального любования.

Но драматизм первых кадров—только «приманка». Просто нас, зрителей, и Эльзу хотели напугать. А дальше конфликт уходит, как вода в песок прибрежных дюн. Не случится ничего ужасного, ни от кого не потребуется больших решений, напряжения душевных сил, никто не окажется перед выбором, да и Эльза совсем не «чужая в поселке»—это только название фильма.

В нем возникает даже некая водевильная ситуация. Оказывается, в поселке живет друг детства Эльзы, которому все время кажется, что муж Эльзы Янис обижает или готовится

* Авторы сценария В. Саулескалн, Я. Грантс. Режиссер А. Неретнек. Оператор З. Витолс. Художник А. Майлитис. Композитор Н. Золотонос. Звукооператор А. Патрикеева. Рижская киностудия, 1958.

обидеть милую женщину. Правда, сия ситуация занимает не так уж много метров пленки. Но все-таки к чему она?..

Конфликт, заявленный как драматический, разрешается совсем легковесно.

Самое понятие борьбы мы часто заменяем понятием «преодоление трудностей». Эти трудности бытуют почти во всех наших фильмах в большей или меньшей степени. В большей — в «Строгой женщине», в меньшей — в «Чужой в поселке». Героини этих фильмов именно «преодолевают трудности». Когда им приходится трудно, они молчат. Молчание, тишина — весьма выразительная вещь. Здесь может быть и поэзия, и лирика, и пафос, и патетика, и героизм. Но в ней может сказаться и просто безъязыкость, бедность литературного материала, беспомощность художника: нет слов, слов точных, верных, выразительных, а раз нет — лепи тишину! И нам кажется, что в некоторых местах героини этих фильмов молчат потому, что им нечего сказать, — авторы не сумели дать им достойные и сильные слова.

Вот тут-то и возникает неправда психологического состояния.

Именно такой неправдой или полуправдой наполнен фильм «Дом напротив»*. Его авторы хотели создать драматическую новеллу. Новеллу о том, что любовь возвышает человека.

Трудно пришлось шоферу Васе, когда он попал в больницу. Чужой город, чужие люди. И страшная боль мозжит бедро. А тут еще перед глазами, за окном, стоит старый-престарый дом, весь на подпорках. И веет от него тоской и одиночеством. Но вот однажды дом сломали. И на его месте стали строить новый. С балкона больницы, лежа на койке, Вася замечал, как на краю растущей стены стояла девушка и приветливо махала рукой. Васе показалось, что это ему. Так он влюбился в девушку-незнакомку, с которой все-таки ему посчастливилось познакомиться. Правда, девушка оказалась другой, не той, которая стояла на стене строящегося дома. Но и это сыграло свою замечательную роль. Пришла любовь, и она помогла Васе вернуться к жизни. Что ж, случай хорошо знакомый.

Но этот несложный сюжет оказался совсем освобожденным от характеров героев.

---

* Автор сценария С. Воронин. Режиссер А. Шахмалиева. Оператор В. Чулков. Художник В. Савостин. Музыка из произведений С. Рахманинова. Звукооператор А. Беккер. «Ленфильм», 1958.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ЧУЖАЯ В ПОСЕЛКЕ»

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ДОМ НАПРОТИВ»

Кто этот Вася, эта девушка, эти счастливые люди, мы так и не узнали из фильма. Здесь сюжет и характер существуют порознь, в полном отрыве друг от друга.

...Но вот кинорассказ о действительно больших испытаниях, выпавших на долю простой советской женщины. На нее обрушилось горе, страдания, но она смогла выстоять под всеми ударами судьбы. Речь идет о фильме «Аннушка»*.

...Был полдень. По бульвару шла молодая женщина с малышом на руках. Двое детей постарше то топали позади нее, то забегали вперед. В руках они тащили сетку с кастрюлькой. Все четверо шли к отцу на обеденный перерыв. Светило солнце. На стене школы, которую строил их отец, было четко выложено — 1941. Потом туча закрыла солнце. Черными столбами взрывов ощетинилась земля. Бежали и падали люди. Кто-то поднимался, кто-то упал навсегда. Под грохот разрывов, среди ужаса смерти женщина родила дочь. Ее принял солдат, завернул в свою рубаху и попросил мать в память об этом дне, когда лежали рядом новорожденная и ручная граната, назвать девочку Гранатой.

С четырьмя детьми уехала Аннушка (эту роль хорошо играет в пределах сценарных возможностей И. Скобцева) из разрушенного города. Работала в колхозе. Потеряла младшего сына. Получила похоронную на мужа. Когда освободили ее родной город, вернулась с детьми к себе домой—на груду щебня и битого кирпича. Начала все с начала...

Экспозиция фильма драматична, и мы с интересом ожидаем развития сюжета, раскрытия характеров.

... В семью Аннушки пришла новая нежданная беда: сын принес в дом чужую вещь. Аннушка велит отнести ее туда, где он взял. Она тянет за руку упирающегося мальчугана, в отчаянии кричит, что взять чужое— значит украсть.

И тогда сын, защищаясь и протестуя против такого обвинения, бросает в лицо матери страшное:

—Ты сама спекулянтка! Я видел!

Это правда, Аннушка перепродает на толкучке заграничные чулки. То, чем она хотела спасти семью, детей, обернулось против них и против нее... Кажется, вот драматическое столкновение. Его никто не ждал; как всякая беда, оно подошло незаметно. И кто виноват в нем—мальчик с сердитыми глазами или мать, бессильно привалившаяся головой к стене, рыдающая от ужаса свершившегося. Но... конфликт, возникнув, ничем не разрешается. Авторы фильма быстро осушили слезы матери и, не обмолвившись больше ни словом о том, что только что потрясло и Аннушку и нас, дали ей в руки мастерок. Дурной пример—спекуляция на толкучке—легко и просто заменяется в глазах детей и зрителей хорошим: Аннушка стала штукатуром. Она помогает восстанавливать ту самую школу, в которой осенью все трое сядут за парты.

А кончился первый школьный день, и... дети дружно выросли. Сын уже шофер и получил премию, старшая дочь бежит на свидание.

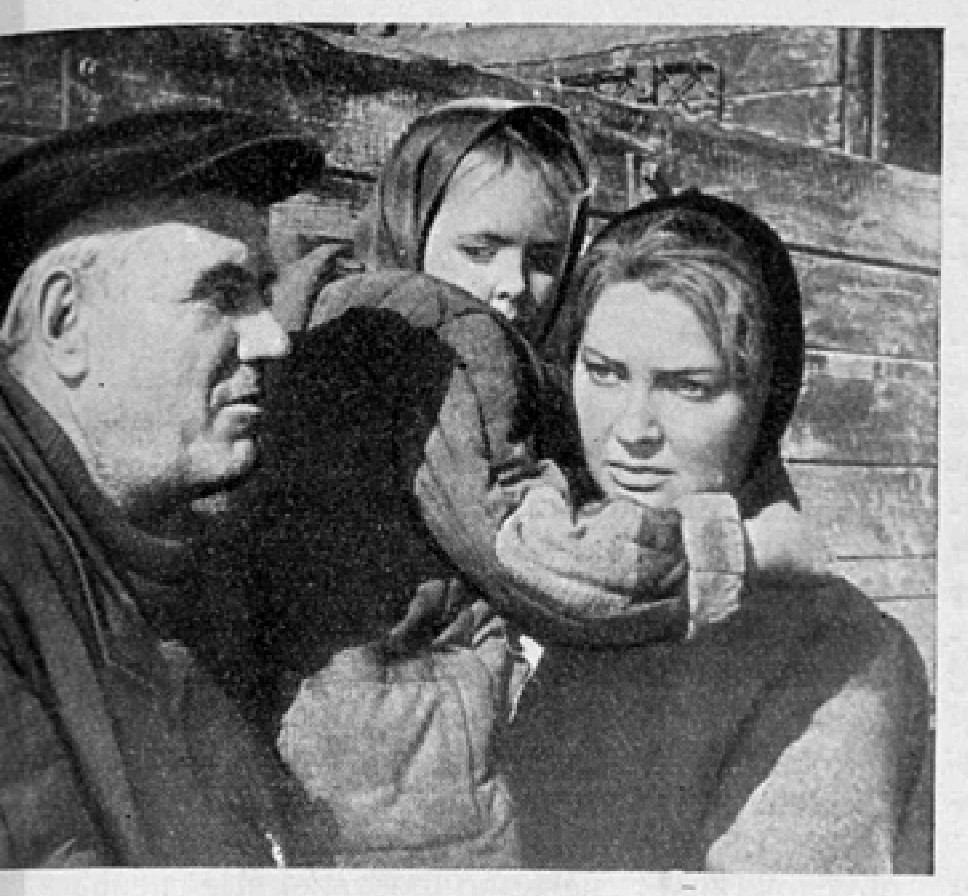
Актриса И. Скобцева хорошо передает новое в чертах Аннушки: прошел не один год. Аннушка постарела, она — мать взрослых детей.

Да! Уже взрослые дети, а мы все еще так обидно мало знаем об их матери. Говорят, будто она бригадир штукатуров. А чем наполнилась ее жизнь? Что пришлось ей по сердцу среди новых товарищей, любит ли она их? Полюбила ли она в этой работе свою самостоятельность, с радостью ли трудится на благо людям? А может быть, став штукатуром, случайно осталась на этом деле, потому что надо же где-то работать?

Но ответа мы не получаем. Штукатур, бригадир—и хватит. Авторам, видимо, кажется, что этих сведений достаточно. А может быть, их больше увлекает то, что связывает Аннушку с домом, с детьми, с их будущим?

... Аннушка разволновалась, увидев свою старшую дочь, явно кого-то ожидающую на перекрестке. Что растревожило ее: может быть, вспомнила Аннушка свое первое свидание, может быть, считает, что Нине еще рано думать об этом, может быть, ей не нравится тот, с кем дружит дочь, а может быть, Нина попала в дурную компанию, отбилась от рук, бросила школу и вот теперь стоит и ждет своей беды? Мы еще ничего не знаем про э т у Нину, ведь только что она была девчонкой-школьницей с косичками. Мы не видели, как и какой она выросла. Видим только, что стоит незнакомая девушка, при-

* Автор сценария В. Севела. Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Масевич. Художник А. Бергер. Композитор Ю. Бирюков. Звукооператор Г. Коренблюм. «Мосфильм», 1959



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «АННУШКА»

жимает к себе дамскую сумочку, взор ее перебегает с лица на лицо, и вдруг в глазах — испуг, смущение. Она заметила мать. А почему испугалась, смутилась? Может быть, потому что мать в рабочей спецовке, перепачкана известкой, в грязных сапогах. И нам действительно долго показывают Аннушку, будто сравнивают чистенькую, модную дочку и худое, усталое, испачканное мелом, в низко, по-деревенски повязанном платке лицо матери...

И снова мы надеялись: вот столкновение, вот конфликт, ждали—что будет? И снова ничего не было, ничего такого, что открыло бы нам причину беспокойства матери, смущения дочери.

Но все-таки—о чем думает Аннушка, чего желает своим детям, чего хочет для себя, как ей живется? Мы снова видим, как годы накладывают свою печать на лицо Аннушки, как взрослеют ее ребята, как на смену детям, исполняющим роли малышей, приходят взрослые актеры, но что меняется в их душах, что растет в них—этого мы не узнали.

А с Ниной действительно случилась беда, может быть, не та, которой боялась Аннушка, но настоящая, невыдуманная. Махровая спекулянтка, ненавидящая Аннушку, не желая смириться с тем, что Вовка, ее сын, полюбил Нину, бросает в лицо девушке отвратительное оскорбление. Оно чуть не заставило Нину покончить с собой.

...На пустынной набережной, у самой воды рыдают мать и дочь, уткнувшаяся по-детски в материнские колени. Мы прислушиваемся, но ничего не слышим, кроме всхлипываний, всматриваемся в скорбную группу матери и дочери и вдруг замечаем, что уже нет никакой реки, и Аннушки с Ниной нет, а стоит около какого-то длинного забора грузовик... А через несколько кадров Аннушка с ребятами будет оклеивать обоями квартиру... Но как можно оставлять Нину с клеймом этого позорного слова, как не заступиться за нее?!

И здесь авторы остались сторонними наблюдателями, регистрирующими дурные и хорошие жизненные факты. И вот они уже вводят Вовку в дом Аннушки. И вот уже Аннушка катит по комнате детскую коляску. У Нины уже родился сын, и ребята со стройки дарят счастливым родителям кресло-кровать. И хочется закричать, что нам неинтересно смотреть про коляску и кресло, что мы хотим понять людей, разобраться в их взаимоотношениях, заглянуть в их души, поверить им, а потом уже слушать слова поздравлений и здравицы в честь новорожденного!

Кончился фильм. Возникает последний вопрос к его авторам. Мы понимаем, догадываем-

ся, что привлекло их в характерах героев,— но почему же именно это, главное в людях, они и не раскрыли нам, зрителям? Почему их кинокартина так похожа на анкету, из которой только и можно узнать, что социальное происхождение, семейное положение, количество детей и место работы?

А теперь давайте прочтем сценарий «Аннушки». В фильме изменены некоторые частные детали, сценарий несколько сокращен: не все сцены попали на киноленту. И если в сценарии повествование идет от лица самой Аннушки, то в фильме, в первых кадрах, звучит мужской голос, читающий текст как бы от третьего лица. Но все эти изменения не коснулись главного, не покусились на основную авторскую мысль. Может быть, единственная сцена, существенно переделанная в фильме,—это та, в которой мать Вовки оскорбляет Нину.

В сценарии Вовкина мать не говорит грубых слов. Она просто кричит сыну, смотрящему на Нину: «Вовка! Негодник! Чего уставился? Было бы на кого смотреть!» Девушка ждет, что ответит на это Вовка, как заступится за нее. Но Вовка, ничего не говоря, понуро идет в дом...

Сцена эта могла бы быть не только более действенной, чем в фильме, так как там Вовкина мать оскорбляет девушку без свидетелей, но и более психологичной, так как в ней прямо замешан человек, которого любит Нина.

В пассивности его проявляется характер, вернее, бесхарактерность. Это, казалось, должно бы крепче завязать узел драматических взаимоотношений... Но мы не случайно сказали «должно бы». Готовое возникнуть напряженное столкновение двух натур спускается на тормозах. Оскорбительный для Нины и унижающий Вовку факт не интересует больше автора. Его не интересует поведение Нины (не та мгновенная реакция, когда человек в порыве аффекта готов покончить с собой, а более глубокая, неизбежно рождающаяся мысль о невозможности легко и просто простить такой поступок), ни то, как относится к себе самому после всего случившегося взрослый парень, совсем недавно просивший девушку стать его женой и сам предавший свою любовь.

Сцена эта не разработана в сценарии. Поэтому нам остается примириться с тем вариантом, который предлагает Борис Барнет.

●

Какие же выводы можно сделать из всего сказанного?

Нам кажется, что все четыре фильма при всех своих частных удачах имеют один общий недостаток: слабость построения сюжета.

Драматическое, цельное по замыслу развитие сюжета во всех этих фильмах подменяется иллюстративностью, то есть поверхностным описанием внешних событий жизни, за которыми не видно ни характеров, ни подлинных человеческих переживаний.

Робость в сюжетостроении начинается с оформления фабулы, так сказать, с зачина, завязки, экспозиции. В свою очередь, это обусловливает неверно построенные перипетии, что решительно влияет на обрисовку характеров. Затягивается завязка, меньше остается времени на развитие основных драматических коллизий, на точность мотивировок.

Чувствуя погрешности сюжетного строения фильма, авторы подчас вводят дополнительные ситуации,—например, сон Степаниды в «Строгой женщине» или пожар дома при копчении краденой рыбы в фильме «Чужая в поселке». Они не разрабатывают сюжет в глубь, они просто прибавляют эпизоды.

Кстати, почему в разных сценариях, в разных фильмах мы видим почти один и тот же отрицательный образ? В «Строгой женщине»—это самогонщица Степанида, в «Чужой в поселке»—это Анлиза, торгующая ворованной рыбой, в «Аннушке»—это махровая спекулянтка. У них слишком много общего в характере, в поступках. Между прочим, каждая из них имеет сына либо дочь, которых они также заставляют идти против коллектива. Нам даже слышится, что все они говорят как-то одинаково, в одной тональности. Все эти персонажи скроены и сложены по одному шаблону, по одной схеме, словно их «заготовили» в одной мастерской сценариев, где над ними трудился один и тот же редактор.

Все это и ведет к той полуправде, которая в чем-то и похожа и непохожа на жизнь.

М. Туровская

О чем рассказала комедия

По правде говоря, Надюша вовсе не собиралась брать над ними шефство. Какое там шефство—она их терпеть не может и даже побаивается.

Но, с другой стороны, нельзя же взять и выгнать ребят с завода за то, что они какие-то там «неподдающиеся»!

Она так и заявила на собрании, когда комсомольский секретарь заставил ее высказаться. Ребятам надо помочь! Ну, а ей это шефство все-таки всучили. В порядке комсомольского поручения. И что теперь будет — страшно подумать...

Так непринужденно, и мило, и смешно завязывается фабула кинокомедии «Неподдающиеся»*. Вы входите в нее легко и весело, как в соседний парк культуры и отдыха, и видите кругом знакомые—озабоченные и деловитые, озорные и лукаво-наивные юношеские физиономии.

Вы видите неутомимые, проворные ноги Толи Грачкина (Ю. Белов), на пари отбивающие артистическую чечетку от самой троллейбусной остановки до рабочего места в цехе (а смена между тем давно началась!), и почтительную дань восхищения на лице его адъютанта Вити Громобоева (А. Кожевников).

Да, вот такие они, «неподдающиеся», неразлучные приятели Толя и Витя, шутники, балагуры, артисты, прогульщики и лодыри. Вы невольно улыбаетесь их проделкам и шуткам, но станки простаивают, бригада отстает, надо что-то делать, и если бы вы были на месте Нади Берестовой... Одним словом, вам было бы так же неважно, как ей.

Удивительно приятно увидеть на экране комедию, в которой комедийные положения не выдуманы и не вымучены, а вот так естественно и просто слагаются из повседневности, из всем знакомых дел и забот, из встреч и столкновений обычных людей, а не блуждающих из фильма в фильм кинозвезд. Как приятно, думаете вы, что на экране этот талантливо-озорной и нахальный Толя Грачкин и некинематографически наивная, до слез беспомощная Надюша Берестова (Н. Румянцева). Вам заранее весело оттого, что, по-видимому, здесь вам не угрожают ни псевдошикарные туалеты, ни слишком бойкие девицы с глупыми поклонниками, ни до отчаяния однообразные стиляги с давно вышедшими из моды коками. Ничего из того, что составляет стандартный набор комедийного репертуара.

Естественность всегда подкупает. Приключения Надюши, которая добросовестно и безнадежно пытается охватить культурными мероприятиями своих неподдающихся подшефных, становятся комедийными, не переставая быть жизненными. Вот она с дерзостью отчаяния выхватывает у ребят получку, чтобы уберечь их от губительного влияния алкоголя. Вот строгая и чинная, как учительница, она на мгновение задремывает на скучнейшей лекции, куда привела неразлучных приятелей, чтобы проснуться—о ужас!—с пустой сумочкой (ребята всего лишь вернули себе свою собственность). Вот истомившиеся от ее забот подопечные сажают Надю на шкаф, запихивают в отходящий троллейбус, закрывают в комнате общежития наедине с Гончаровым, которого она вознамерилась читать им вслух после работы...

Все это забавно без затей, остроумно без натуги, и вы уже не раз мысленно обратили свои комплименты к автору сценария Т. Сытиной и режиссеру Ю. Чулюкину. Ведь хорошая комедия это такая желанная гостья на наших экранах!

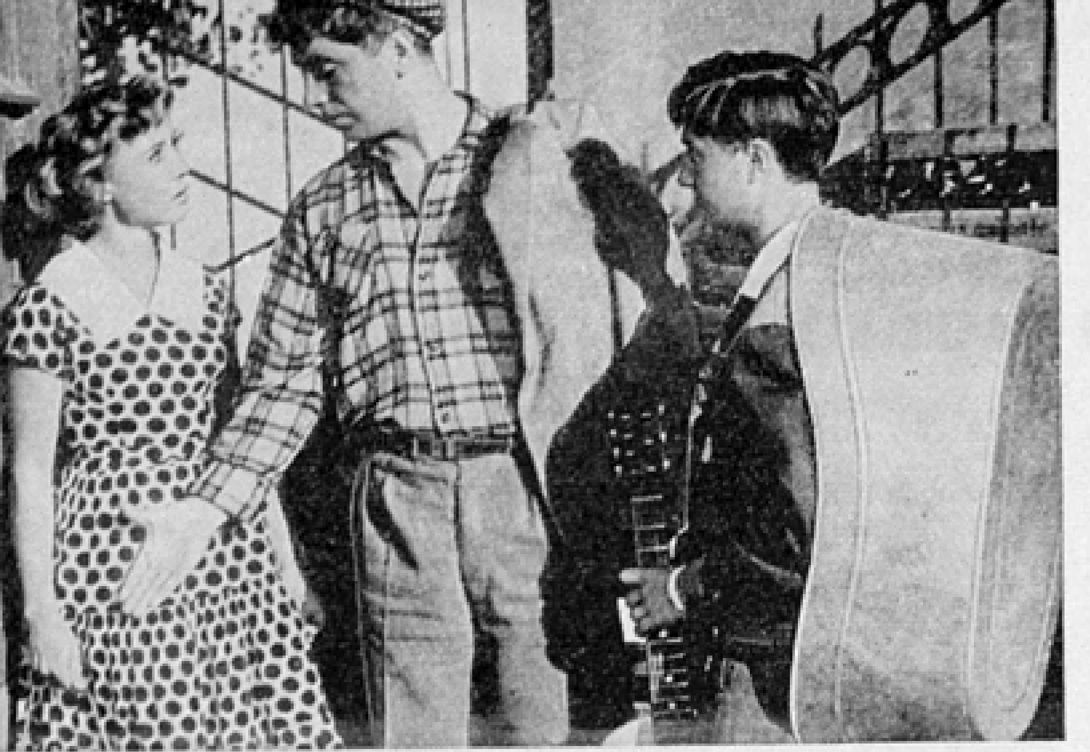
Но время идет... Героям уже довольно балагурить, вызывая добродушный и сочувственный смех зала. Хватит им быть «неподдающимися», им явно пора поддаться воспитательным усилиям Надюши Берестовой, и вот тут-то...

Повременим, однако, с нашим угрожающим «но», с которого рецензия положительная начинает превращаться в рецензию отрицательную. Вернемся немного назад, к началу фильма.

В чем, собственно, был секрет его столь подкупающей комедийности?

В жизненности обстановки? Да. В непринужденности комедийных положений? Конечно. Но главное—в неоспоримой и узнаваемой правде сталкивающихся характеров. И рубаха-парень Толя Грачкин, которого никак не ухватишь не потому, что он какой-нибудь злостный хулиган, а потому, что он со всех сторон защищен своим юмором, и его верный оруженосец Витя Громобоев, и маленькая храбрая

* Автор сценария Т. Сытина. Режиссер Ю. Чулюкин. Оператор К. Бровин. Художник И. Шретер. Композиторы А. Спадавеккиа, К. Молчанов. Звукооператор О. Упейник. «Мосфильм», 1959.



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НЕПОДДАЮЩИЕСЯ»

Надюша Берестова—это знакомые люди и знакомые характеры. Интересно ждать, догадываться, как сможет Надюша победить самое непобедимое и «неподдающееся»—благодушный цинизм приятелей?

Кстати, фильм своим легким, комедийным прикосновением задевает здесь один из сложных вопросов, связанных с воспитанием молодежи. Озлобление, хулиганство, высокомерие—все это иногда легче победить, чем такой вот легкий, благодушный, юмористический цинизм, довольно широко распространенный.

Нужен какой-то тонкий драматургический ход, чтобы с той же естественностью повернуть действие комедии в новое русло.

На мгновение кажется, что автор и режиссе подсказывают возможность такого поворота, приведя нас вместе с Надей в общежитие, в комнату, где обитают Толя Грачкин и Витя Громобоев. Друзей нет дома, и Надюша, явившаяся с увесистой стопкой «художественной литературы», с интересом оглядывает незнакомое жилье.

Вот над койкой фотография задумчивого Толи Грачкина в окружении любимых киноартистов.. Разгадка? Ключ? Ниточка?..

Но Надюша не успевает задуматься. Случайным движением она задела какой-то проводок, и комната оглашается угрожающим рычанием, тявканьем, воем; еще одно неосторожное движение—и дверцы шкафа сами раскрываются и оттуда выезжает чучело, старательно облаченное в Витин парадный костюм...

Когда ребята забегут домой переодеться, Надюша снова угостит их «Гончаровым», а они снова улизнут, оставляя ее наедине с прежним вопросом—как добраться до «неподдающихся»? Но здесь где-то близко лежит возможность решения—пусть даже у Надюши все будет получаться так же беспомощно и по-детски, как прежде. Но пусть она заденет какие-то струнки живого интереса в их душах (не совсем же они циники, в самом деле, в свои двадцать с небольшим лет!). Пусть они поверят ей, ее доброму отношению, и перестанут быть «неподдающимися».

К сожалению (здесь все-таки придется, пусть не хочется этого, поставить пресловутое критическое «но»), авторы фильма прошли мимо этой ими же самими предложенной возможности. Они отказались от решения самого естественного и предпочли трюк.

Таким трюком, отнюдь не новым и не оригинальным, оказалась мнимая влюбленность Нади в своих подопечных.

Здесь началась обычная, традиционная для комедии суматоха одновременных свиданий, недоразумений, несовпадений или, наоборот, совпадений—одним словом, то, чем всегда и некстати бывают напичканы комедии...

Самое обидное, что герои оказываются здесь не тем, кем их нам представили вначале—а мы поверили. Мы думали, Толя и Витя действительно такие отъявленные насмешники и остряки, что к ним не подойти, а оказывается, стоило первой попавшейся девчонке неумело состроить им глазки, и от всего их нахальства следа не остается. Они послушно превращаются в рьяных и романтических вздыхателей. Мы думали, Надюша Берестова действительно смешная, наивная, нескладная девчонка, прелестная и трогательная именно этой своей смешной и нескладной наивностью. Но, оказывается, она роковая победительница мужских сердец, предмет мечтаний не только двух наших героев, но и самого

безупречного, положительного, образцово-спортивного бригадира Володи...

На глазах, среди бела дня, в середине хорошей картины происходит подмена характеров, а вместе с ней донельзя досадная подмена комедийности — живой, естественной, остроумной — комедийностью привычно кинематографической, обидно условной.

В фильме еще много удачных кадров и удачных положений. Очень хорошо танцует польку, случайно попав на парковую эстраду, Толя Грачкин. Прямо артистически пляшет он под восторженные аплодисменты зрителей. Как у всякой знаменитости, у него есть даже свое коронное место в танце — так сказать, свои тридцать два фуэте. Но зачем это авторам фильма? Чтобы раскрыть талант Толи и через него найти путь к душе юноши? Или всего лишь для испытанного трюка с детской ванночкой, которую выдают ему в качестве приза? А может быть, для того чтобы посрамить его тут же Володиными прыжками с вышки? Ну, так ведь каждому свое — один получает приз за прыжок, другой за польку-бабочку...

Между тем Толе и Вите ради неизвестно откуда взявшейся страстной любви к Надюше приходится дальше выделывать еще много головоломных «фуэте». Например, им срочно приходится в течение одного вечера из отстающих стать новаторами и посрамить всех. И что же — становятся, мгновенно изобретают новый резец, перекрывают нормы чуть ли не вдвое (как все это легко делается на экране!), оправдывают доверие своей попечительницы...

Так «отыгрываются» в фильме Витины изобретательские устремления... Вот уж и не комедийно и не правдоподобно!

И хотя актеры по-прежнему играют хорошо своих непутевых героев, их талант и увлечение уходят здесь на голую комедийную технику, на тридцать два ненужных психологических фуэте...

Фильм доказал, что в современной комедии можно обойтись без банальных трюков. Только бы не изменяло авторам чувство живого, естественного юмора!

А. Филимонов

Новое в старом жанре

Желание заглянуть в грядущее так же законно, как стремление познать настоящее и разобраться в прошедшем.

Попробуйте в любой библиотеке спросить очередной номер журнала «Знание — сила», регулярно помещающего научно-фантастические рассказы, и в 99 случаях из 100 вам скажут, что сейчас все экземпляры на руках, и предложат записаться в очередь.

Интерес к жанру научной фантастики огромен, и читательский спрос на него превышает предложение.

В кинематографии дефицит произведений в жанре художественной фантастики еще неизмеримо острее, чем в прозе.

Четверть века прошло с тех пор, как вышел на экраны немой черно-белый фильм «Космический рейс», посвященный идеям гениального Циолковского и научным консультантом которого Циолковский был сам.

Понятен интерес советского зрителя к новому фильму, рассказывающему о завоевании космоса. Ведь именно за эту последнюю четверть века человечество шагнуло за пределы земной атмосферы и то, что вчера было достоянием научно-фантастического жанра, перешло в область реализма.

Подчеркивая эту мысль, новый художественно-фантастический фильм Киевской студии «Небо зовет»* начинается с эпизодов, действие которых происходит в наши дни.

Писатель Троян (С. Филимонов) в поисках материалов для романа приходит в научно-исследовательский институт космонавтики, возглавляемый конструктором космических ракет Корневым (И. Переверзев).

Писатель хочет узнать, скоро ли человек полетит на другие планеты. Но Корнев только с сожалением разводит руками:

— Должен огорчить вас. Пока ничего интересного — ни романтических сюжетов, ни увлекательных приключений. Труд, упорный труд... чертежи, расчеты... математика...

* Авторы сценария А. Сазонов, Е. Помещиков (при участии М. Карюкова). Режиссеры А. Козырь, М. Карюков. Оператор Н. Кульчицкий. Художник Ю. Швец. Композитор Ю. Мейтус. Звукооператор Г. Парахников. Киевская студия имени А. Довженко, 1959.

Затем сотрудник института проводит писателя по залам, где стоят двойники уже запущенных спутников и космических ракет.

Трудно смотреть без волнения эти эпизоды, выполненные в откровенной «научно-популярной» манере и почти без претензии на художественность.

С такой поразительной наглядностью вдруг открывается перед зрителем неуловимая грань, за которой реальность нашего сегодня переходит в фантастику будущего.

В этом несомненная заслуга художника Юрия Швеца, научных консультантов фильма члена-корреспондента АН УССР А. Яковкина, конструктора А. Борина.

Осмотр института космонавтики производит на писателя сильное впечатление. Троян принимается сочинять повесть на тему о космическом полете, и здесь мы вместе с Трояном уже переходим в мир фантастики. .

Таким образом, фильм является как бы экранизацией повести писателя Трояна.

Этот прием позволяет авторам фильма перейти от рассказа о сегодняшнем дне к ближайшему будущему, но для зрителя в общем безразлично, придуман ли сюжет Трояном или «настоящими» авторами А. Сазоновым и Е. Помещиковым. Зритель, уже наблюдавший реальных искусственных спутников Земли, не склонен давать скидку писателю Трояну только потому, что он не живой, а придуман сценаристами.

... Так или иначе перед нами на экране возникают причудливые, титанические формы внеземной станции-спутника. Только что, два эпизода тому назад, в научно-исследовательском институте мы видели это в чертежах, а теперь вместе с персонажами фильма мы летим в служебную командировку не более не менее как в космос.

Зал замирает в страстном внимании, потом начинается шум. Это юные и пожилые специалисты по космонавтике в зрительном зале принимаются обсуждать происходящее на экране, то и дело обвиняя постановщиков фантастического фильма в недостатке... реализма.

Сегодняшний советский зритель научно-фантастического фильма уже не тот, каким он был во времена «Космического рейса», новый зритель разбирается в вопросах космонавтики не хуже, а может быть, и лучше писателя Трояна.

Космический полет перестал быть только фантастикой, и считаться с этим необходимо.

Поэтому досадно видеть, когда постановщики, идя по линии наименьшего сопротивления, упрощают показ космических объектов и теряют возможности создать совершенно новые, еще невиданные, но теоретически обоснованные эффекты.

В первую очередь это относится, разумеется, к показу пресловутого мира без тяжести.

Сегодня уже, пожалуй, нельзя браться за тему космического полета, не имея на вооружении каких-либо новых режиссерско-постановочных приемов для реализации эффектов внеземного пребывания человека.

Художник правильно придал искусственному спутнику тороидальную форму, то есть форму пустотелой баранки, и заставил спутник вращаться.

К сожалению, в интерьерах тороидальная форма внеземной станции не ощущается и, что еще досаднее, не использован главный эффект, связанный с этой своеобразной формой всего сооружения. Ведь искусственному спутнику придается вращение в первую очередь для того, чтобы искусственно возместить отсутствие силы тяжести. Следовательно, персонал, проживающий внутри тороидального кольца спутника, центробежной силой будет всегда прижат к «боковой» стене и люди, находясь в плоскости вращения спутника, будут обращены головами друг к другу.

Современная техника трюковой киносъемки несомненно позволяет без особых затрат показать на экране эти любопытные черты жизни на искусственном спутнике.

В фильме «Небо зовет» лишь в одном случае постановщики решаются робко показать мир без тяжести, когда один из героев фильма, Сашко (Л. Лобов), находясь на искусственном спутнике Земли, забывает надеть магнитные башмаки и поэтому взлетает под потолок.

Иногда актеры, словно спохватившись, начинают ходить особой легкой походкой, но трудно поверить, чтобы такая походка могла принадлежать человеку, обутому в магнитную обувь.

По ходу действия показан банкет на искусственном спутнике. Банкетные события протекают так же, как на Земле, хотя даже школьнику известно, какие трудности представляет обращение с жидкостью в мире без тяжести. А если на спутнике «искусственная тяжесть» все же существует, тогда для чего дезориентировать зрителя эпизодом с полетом Сашко под потолок?

Не удалось зрителю увидать мир без тяжести и в эпизодах полета ракетных кораблей на Марс, хотя давно стало общеизвестным фактом, что космический полет, после достижения кораблем необходимой скорости, продолжается по инерции и, следовательно, протекает в условиях невесомости.

Однако, пожалуй, главной трудностью, стоящей перед создателями любого фильма о путешествиях в космосе, является проблема передачи масштаба космического пространства. Это важнейшее требо-

вание диктуется не только стремлением к элементарному правдоподобию, но и новым местом действия.

К сожалению, приходится отметить, что ощущение космических масштабов, за исключением одного эпизода, о котором я буду говорить ниже, является слабым местом фильма.

Стремясь подчеркнуть движение ракеты, постановщики не находят ничего лучшего, как показать проносящееся за стеклами иллюминатора звездное небо. Фон неподвижных звезд проносится мимо примерно так, как проносятся далекие телеграфные столбы за окном вагона дачного поезда.

Объяснить движение неподвижных звезд фактом вращения самой ракеты нельзя. На общих планах везде отчетливо видно, что вращается только внеземная станция, но отнюдь не ракета.

Не удивительно, что эта бросающаяся в глаза ошибка вызывает дискуссию в зрительном зале.

И наоборот, отличное впечатление производит эпизод старта ракеты, когда диспетчеры вызывают все станции наведения, расположенные в самых отдаленных городах Советского Союза.

Споры среди находящихся в зале юных специалистов по звездоплаванию вызывает также эпизод с аварией американского звездолета «Тайфун».

Одновременно с советской ракетой «Родина» на Марс вылетает американская ракета «Тайфун» под управлением знаменитого ракетного пилота Кларка.

Жажда сенсации и дух нездоровой конкуренции заставляют американцев взять старт преждевременно, чтобы опередить советскую ракету. Впоследствии эта рекламная спешка дорого обходится американцам и чуть не приводит к катастрофе. Американцы заблудились в космосе.

— Помогите! Мы падаем на Солнце! Мы падаем на Солнце!—с отчаянием взывает по радио американец Верст (Г. Тонунц).

И действительно, через иллюминатор видно, как приближается зловещий багровый пылающий диск. Американский астронавт мечется в панике. Еще несколько мгновений—и астроплан рухнет в море огня.

Конечно, может получиться, особенно в фантастическом произведении, что если ошибка наводящих станций уж очень велика, межпланетный корабль, летящий на Марс, собьется с пути и даже начнет «падать на Солнце», но только масштаб времени в этом случае будет измеряться не часами или земными сутками, а, вероятно, десятками или сотнями лет.

Кстати, багровым Солнце может быть только низко над земным горизонтом, когда земная атмосфера поглощает коротковолновые компоненты спектра. В безвоздушном пространстве Солнце будет казаться ослепительным бело-лиловатым шаром.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НЕБО ЗОВЕТ»

Непонятно также, каким образом и почему советская ракета оказывается так близко от терпящего бедствие «Тайфуна».

Ведь с самого начала зрителю известно, что оба корабля, и советский и американский, стартовали в направлении на Марс, следовательно, в сторону, противоположную Солнцу. (Марс находится примерно вдвое дальше от Солнца, чем Земля.) В этих условиях нарушение масштабов столь очевидно, что дает почти космический эффект и выходит за рамки условности, простительной для художественно-фантастического жанра.

Естественно, что внимательный и компетентный зритель воспринимает весь эпизод как чрезмерную авторскую вольность.

Перечень промахов можно было бы продолжить, и все же значение фильма велико.

Ничто не должно заслонить того факта, что после действительно космического по масштабам перерыва советская кинематография наконец вернулась к злободневной и волнующей буквально каждого человека теме завоевания космоса.

В фильме много интересных кадров, демонстрирующих возможности комбинированной съемки. Прежде всего это сцены старта космического корабля.

Полон глубокого смысла эпизод, когда Корнев, уже немолодой командир межпланетного корабля, во время полета на Марс встречает во внешнем пространстве советскую искусственную планету, запущенную двадцать лет назад.

Авторы правильно делают, когда связывают конкретную тему фильма с темой человеческого братства завоевателей космоса.

Удачно задуман и неплохо сыгран актером К. Барташевичем трагический образ американского звездоплавателя Кларка.

В минуту смертельной опасности, когда американская межпланетная ракета «Тайфун» попадает в плотный поток метеоритов и советский корабль самоотверженно устремляется на помощь, Кларк находит в себе мужество радировать советским пилотам:

— Говорит «Тайфун». Вы слышите меня, ребята? Немедленно уходите от нас подальше... Мы в метеорном потоке... Привет Земле! Пожмите ей лапу!

Разумеется, советские люди не обращают внимания на предупреждение Кларка, приближаются к гибнущему американскому кораблю и спасают своих заокеанских коллег.

Непредвиденное изменение курса не проходит для советского корабля безнаказанно—не хватает топлива, чтобы достигнуть Марса. «Родина» совершает вынужденную посадку на астероид Икар.

Снова звездоплавателям грозит гибель. Земля посылает на Икар беспилотную ракету с топливом для «Родины», но ракета взрывается при посадке на астероид. Положение кажется безвыходным, но пилот Сомов, по болезни оставшийся на Земле, решает использовать вторую беспилотную ракету для управляемого полета и таким образом ухитряется доставить топливо. При этой героической операции сам Сомов погибает.

Такое количество приключений и драматических перипетий само по себе не вызывает возражений, однако, видимо, вследствие недостатка метража последний эпизод сделан скороговоркой.

Очевидно, целесообразно было бы исключить путаный и малопонятный сон американца Верста и за счет этого несколько развить роль Сомова (В. Черняк).

Итак, несмотря на недостатки, фильм «Небо зовет» законно вызывает большой интерес молодого зрителя. Споры, возникающие вокруг фильма, и критика его технической стороны только показывают, как насущно необходимы кинофильмы научно-фантастического жанра и какое большое воспитательное значение они могут иметь.

Новый фильм Киевской студии—еще далеко не завоевание космоса советской кинематографией, но, бесспорно, шаг на этом пути.

В. Матлин

Техника—это не скучно

Быстрый и всесторонний технический прогресс становится реальностью в нашей стране при активном участии широких трудящихся масс—вот мысль, проходящая через все материалы июньского Пленума ЦК КПСС. Она имеет непосредственное отношение к научно-популярному кинематографу.

Да, огромные задачи стоят сегодня перед работниками научно-популярного кино! Дело, разумеется, не только в том, чтобы увеличить выпуск фильмов о техническом прогрессе. Необходимо одновременно серьезно подумать об их доходчивости, о поисках новых жанров, о мобильности и о многом другом. Думается, что в новых фильмах о технике надо по возможности отказываться от раскрытия темы в виде простой констатации сущности передового опыта без показа развития изобретательской мысли.

Нашим творческим принципом являются замечательные слова М. Горького, призывавшего популяризаторов изображать науку и технику «...не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».

Именно этого принципа придерживаются создатели нового фильма—«По пути автоматизации»*.

Тема фильма—модернизация старых станков О величайшем народнохозяйственном значении этой проблемы говорит тот факт, что в годы семилетки намечено модернизировать 400 тысяч морально устаревших станков. «Если производительность каждого из них возрастет только на 25 процентов,— говорил на июньском Пленуме ЦК КПСС Ф. Р. Козлов,—мы получим экономический эффект в 10 миллиардов рублей».

...Перед нами цех Первого государственного подшипникового завода. Длинными рядами выстроились вдоль стен токарные полуавтоматы. Каждый такой станок может быстро обточить деталь, но при этом все вспомогательные работы должны выполнять человеческие руки. 15 тысяч движений делает за смену рабочий—оператор полуавтомата. Ручной труд сковывает огромные возможности машины. Как же поступить со старыми станками? Списать?

Авторы фильма, правильно ощущая публицистический, агитационный характер своей картины, смело идут на чисто плакатный прием. По цеху движется человек с куском мела в руке. Каждый полуавтомат (а ими сплошь уставлен огромный цех) перечеркивается белым крестом. Неужели все эти годные для работы станки пойдут в лом? На экран наплывает акт о списании станков. Перо готово его подписать. «Не надо торопиться!»—говорит диктор, и перо застывает...

Новаторы завода решили подарить вторую жизнь морально устаревшим станкам, превратив их в полноценные автоматы. Внимательно, с хронометром в руках изучали инженеры Булгаков и Соколов работу оператора полуавтомата Демьянова. В результате они сконструировали «механического оператора»—железную руку, выполняющую подготовительные операции.

Теперь все 15 тысяч движений за смену, необходимые для загрузки и разгрузки станка, делает не рабочий, а сам станок. Демьянов легко обслуживает уже не один, а четыре станка. На всем участке осталось десять рабочих вместо сорока.

...И вот по цеху снова идет человек с тряпкой в руке: он стирает со станков белые кресты...

Превращение полуавтоматов в автоматы было только первым шагом. Новаторы завода заняты следующей проблемой: как освободить от тяжелого труда подсобных рабочих, перетаскивающих заготовки и детали от одной операции к другой?

Решение было найдено. Сорок модернизированных станков связали непрерывной цепью автоматически выполняющихся операций, полностью заменив подсобных рабочих механическими подносчиками заготовок. Так из устаревших токарных полуавтоматов составилась автоматическая линия— последнее слово современной техники.

Из множества технических усовершенствований, приемов и приспособлений фильм показывает лишь принципиально новые и наиболее оригинальные. И это правильно: ведь цель фильма—не технический инструктаж, а поднятие инициативы рабочих, воспитание «вкуса» к рационализаторству. Последние кадры содержат призыв к трудящимся отыскивать пути модернизации оборудования на своих предприятиях.

Для раскрытия сущности отдельных технических решений авторы фильма вместо традиционной мультипликации пользуются интересным приемом сопоставления схемы с натурой. Так объясняется расположение станков в автоматической линии: на ряды макетов наплывает общий план цеха, где автоматы выстроены в том же порядке (жаль только, что размеры цеха не позволили снять общий план с более высокой точки). А конструкция «механического оператора» показана так: на фоне чертежа два инженера имитируют движением рук работу станка; вслед за этим на экране появляется железная рука «механического оператора».

●

Вопрос о том, как сделать увлекательным фильм о технике, обсуждается уже много лет. Часть кинематографистов придерживается теории, что технику следует подавать с гарниром из различного рода «развлекательных номеров».

Нам думается, что это в принципе неверно. От известной холодности технической темы не остается и следа, если авторы стремятся показать за техникой ее творца—человека, если им удается сделать зрителя свидетелем и участником творческого поиска изобретателя, конструктора, рационализатора.

Фильм «По пути автоматизации» служит наглядным тому подтверждением.

* Автор сценария М. Либер. Режиссер Д. Варламов. Оператор А. Фирсов. «Моснаучфильм», 1959.

МАРКА СТОЛИЧНОЙ СТУДИИ

Редакции журнала „Искусство кино“

Уважаемая редакция!

Давно установилось мнение, что все, что производится в столице нашего Отечества Москве, должно быть лучшим и в самом хорошем смысле этого слова примерным, достойным всяческого признания.

И это нам, русским людям, надо всегда иметь в виду. Но... достаточно вспомнить продукцию, выпускаемую «Мосфильмом», чтобы почувствовать беспокойство.

Конечно, «Мосфильм» нередко выпускает добротные фильмы. Тем не менее работники студии не могут положа руку на сердце сказать, что «Мосфильм» полностью справляется с основной задачей — выпускать фильмы, которые бы составляли гордость советского искусства. А часто с маркой «Мосфильма» выходят на экраны совсем слабые картины. Нужны ли их названия?

Примеры у всех на виду.

Хуже всего, мне кажется, обстоит дело с отбором тем, сценариев.

Наша жизнь ежедневно и ежечасно рождает волнующие образы. Что делает «Мосфильм» для того, чтобы современность стала основным источником тем, сюжетов фильмов?

Как планирует киностудия производство фильмов? Учитывает ли она, что завтра же почта может доставить более интересные, более содержательные сценарии, нежели те, что намечены к производству?!

Как редко появляются на экране комедии! И неужели нет ничего более интересного для мастеров комедии, чем, скажем, банальная историйка про карамельных старичков в «Тихой пристани»?

Почему редки в фильмах большие достижения актеров?

Может быть, на студии отсутствует подлинно творческая атмосфера?

Мне, рядовому зрителю, хочется знать, что делает коллектив студии для того, чтобы московские фильмы не потеряли добрую славу.

г. Семипалатинск Ефрем СЕВЕР

Считая вопросы, о которых пишет Е. Север, очень важными, мы публикуем его письмо к сведению советских кинематографистов, и в частности работников «Мосфильма». Мы печатаем также статью генерального директора «Мосфильма» В. Сурина, в которой затронуты волнующие советских кинозрителей проблемы.

В. Сурин

Генеральный директор киностудии «Мосфильм»

Студия работает по-новому

В первый год семилетки на киностудии «Мосфильм» проведена коренная перестройка всей ее творческой, организационной и производственной системы работы. В жизни нашего коллектива начался новый этап. Реорганизации студии и введения новой структуры потребовала сама жизнь.

Создание трех творческих объединений и перестройка работы Студии киноактера помогут серьезно повысить уровень работы киностудии. Сейчас еще рано говорить о результатах, ибо эти объединения созданы сравнительно недавно. Однако с появлением объединений заметно активизировалась творческая жизнь на «Мосфильме», повысился интерес к работе, началось здоровое соревнование между коллективами объединений. Особенно ценным является то, что художественные советы творческих объединений стали ближе к съемочным группам и сценарным редакциям. Здесь систематически обсуждаются авторские предложения и готовые сценарии, регулярно просматриваются отснятые материалы.

За последнее время студией закончено много фильмов, среди них «Судьба человека», «Хмурое утро», «Муму», «Сверстницы», «Неподдающиеся», «Хованщина», «Аннушка», «Жестокость», «В степной тиши», «Накануне», «В едином строю», «Нормандия—Неман». Последние три фильма создавались в содружестве с кинематографистами зарубежных стран.

Самая большая и трудная проблема в нашей работе—сценарная. Нам все еще остро не хватает произведений современной тематики, произведений, отличающихся многообразием форм и жанров, яркими художественными достоинствами. Не хватает нам и кадров квалифицированных кинодраматургов. Но мы допустили бы непростительную ошибку, если бы все недостатки сценарного дела отнесли за счет литературы, за счет драматургов и писателей. При всех действительно крупных недостатках в области литературы, о которых справедливо говорилось на Третьем съезде писателей, мы можем и должны больше влиять на повышение уровня сценариев, на решение сценарной проблемы.

От нас очень многое зависит в подъеме сценарного дела, в улучшении подготовки сценариев на «Мосфильме».

В связи с этим в наших условиях возрастает роль и значение редакторов. Сейчас редактор становится ответственнейшей фигурой на студии. Не барьерные функции—«пускать» или «не пускать», «принять» или «отклонить», сказать «плохо» или «хорошо»—должен выполнять редактор. Он должен играть более активную и действенную роль в пополнении сценарного портфеля.

Редактор должен быть постоянно связан с редакциями литературно-художественных журналов, с издательствами, а также с писательскими организациями, чтобы всегда быть в курсе всего нового и наиболее ценного, что появляется в их творческой жизни.

Чутко ощущать биение пульса жизни, остро наблюдать важнейшие общественно-политические и социальные процессы и перемены, уметь осмыслить новую тему, увлечь автора сценария и фильма интересной идеей, глубоко знать творческий и производственный процессы и контролировать их—вот то, что определяет сейчас лицо редактора на студии как первого помощника автора и режиссера, активного участника создания сценария и фильма.

Сейчас планирование сценарных заказов становится более конкретным, с ориентацией на определенного режиссера.

С появлением на студии объединений создаются все условия для осмысленной и четкой работы, для улучшения и совершенствования творческого и производственного процесса создания фильмов.

Слишком мало прошло еще времени, чтобы по большому счету судить о реальных результатах перестройки работы студии, однако уже сейчас можно и нужно говорить о тех недостатках, которые нам предстоит преодолеть.

Дальнейший подъем нашей студии и превращение ее в «кинематографического флагмана»—дело очень трудное, требующее больших усилий, сплочения всего коллектива вокруг задач, поставленных перед нами Центральным Комитетом партии.

Прежде всего о плане 1960 года, который должен непрерывно обогащаться в процессе работы.

Трудовые подвиги народа на стройках коммунистической семилетки, на заводах, в лабораториях, на колхозных полях; герои нашего времени—коммунисты, комсомольцы, новаторы производства, люди науки, создающие космические корабли, строители, борцы за идеи пролетарского интернационализма, за мир и дружбу народов—вот темы, герои, которые должны служить основой больших и содержательных кинопроизведений.

В 1960 году мы должны создать хорошие современные комедии, высмеивающие нерадивых и равнодушных людей, чинуш и бюрократов, мешающих жить и тормозящих наше движение вперед.

Наши творческие объединения уже проделали и делают практические шаги к тому, чтобы сценаристы и режиссеры могли создавать свои произведения в условиях более тесной связи с жизнью, чтобы их творения шли от реальной советской действительности, от активного участия художника в жизни страны.

Однако надо сказать, что мы пока еще слишком медленно приближаемся к решению тех больших задач, которые были поставлены перед деятелями искусства XXI съездом КПСС, в выступлениях Н. С. Хрущева на Третьем съезде писателей и в станице Вешенской.

Выполнение семилетки в литературе и искусстве—это прежде всего создание таких художественных произведений, которые готовили бы советских людей к жизни в коммунистическом обществе, произведений, отвечающих на волнующие вопросы нашего времени.

А между тем мы далеко не всегда являемся настоящими помощниками партии в ее огромной работе по идейному и эстетическому воспитанию масс. Наши сценаристы и режиссеры еще недостаточно инициативны.

У нас есть все возможности выезжать туда, где создается мощь страны, в самую гущу событий. А вместо этого мы сидим дома и «ждем у моря погоды».

Нашим режиссерам-постановщикам надо посоветовать почаще ездить в колхозы, на стройки, в промышленные районы, на новые земли, пожить там подольше, набраться свежих впечатлений, увидеть, как утверждается новое, как формируется характер человека нашего времени. Пока что никто из них не заявил о своих индивидуальных творческих планах, если уж не на семилетку, то хотя бы на два-три года.

Разве можно мириться, например, с тем, что у нас почти нет режиссеров, которые систематически бы работали на материале современной жизни колхозного села? Эта большая и необыкновенно важная сфера нашей жизни почему-то не привлекает внимания режиссеров.

В результате слабых связей с жизнью многие наши художники зачастую не могут в своих произведениях стать вровень с эпохой, быть современными в большом значении этого слова.

Серьезные жизненные проблемы в сценариях и фильмах нередко подменяются мелкими бытовыми явлениями. Споры по большим современным жизненным вопросам в иных сценариях выглядят как мелкие недоразумения.

Такого рода «отражение» жизни показывает, что художник пользуется вчерашними представлениями о нашем обществе и не улавливает глубоких изменений в образе жизни и психологии современного советского человека.

Всем известен поступок Валентины Гагановой, которая перешла на нижеоплачиваемую должность, в отстающую бригаду, чтобы поднять ее до уровня передовой. Вот живая примета времени!

Организация сотен и тысяч молодежных бригад, на знамени которых начертано—работать и жить по-коммунистически—стала повсеместным и массовым явлением нашей жизни.

Вот что сейчас должно быть предметом большого и настоящего искусства. Именно здесь, в борьбе нового со старым, прогрессивного с отстающим, новаторского с консервативным, надо искать конфликты и противоречия.

Мы нередко встречаем в современных фильмах «положительного» героя, который ведет себя как человек грубый, примитивный, он и разговаривает частенько на блатном жаргоне. Любовь его иной раз изображается как нечто биологически роковое» во имя чего он бросает все и совершает поступки, несовместимые с нашими морально-этическими нормами.

Вряд ли такой человек является героем нашего времени.

Эти замечания отчасти относятся, например, к сценарию «Все начинается с дороги», который подвергся серьезной переработке, вызвавшей временную остановку съемок картины.

В ряде сценариев и фильмов неверно изображается то новое, что повседневно входит в нашу жизнь. Мы очень часто со вчерашних, а следовательно, с уже устаревших позиций понимаем, например, моральные критерии. Так, если человек не украл, не оскорбил, мы выдаем это иной раз чуть ли не за доблесть, тогда как это, элементарные качества культурного человека.

Но предметом нашего искусства является не вообще культурный или добрый человек, а человек советский, с присущими ему идеалами, моральными устоями и чертами характера. Благородный поступок Валентины Гагановой, массовое движение бригад коммунистического труда—это такое проявление общественного долга, которое немыслимо ни при каком другом строе.

Серьезную тревогу вызывает появление целой серии картин мрачного, тяжелого характера.

Трудно объяснить, почему наши сценаристы и режиссеры в период необычайного подъема страны увлекаются именно такой тематикой. Мы не ратуем за исключение трагедии из искусства. Она по праву занимает и будет занимать соответствующее место. Но мы против чрезмерного увлечения мрачными картинами жизни.

Особо следует сказать о манере поведения персонажей и их языке. Нередко еще грубость в обращении друг с другом, неуважительное отношение к женщине, к старшим, бравирование дурными манерами, элементарная невоспитанность почему-то считаются «кинематографичным» материалом. Но ведь все это, к счастью, уходит уже в прошлое.

Н. С. Хрущев, раскрывая роль и значение советского писателя в современном обществе, говорил на Третьем съезде писателей об утверждающем пафосе советского искусства. Передать великий созидательный дух народа, его всепобеждающий оптимизм—одна из главных задач советского киноискусства.

С большим нетерпением мы ждем сценариев от Е. Габриловича, А. Каплера, Л. Аграновича, Е. Воробьева, Г. Николаевой, И. Ольшанского и многих других авторов, работающих сейчас над художественным воплощением важнейших сторон жизни советских людей. Эти сценарии должны в значительной степени определить перелом в наших тематических планах.

Мы их ждем еще и потому, что они пишутся для наших крупнейших постановщиков—И. Пырьева, М. Ромма, Г. Александрова, С. Юткевича, Ю. Райзмана, Г. Рошаля и других режиссеров, мастерство которых в значительной степени должно определить идейно-художественный уровень фильмов 1960 года.

●

Не менее важной проблемой для нас является сейчас проблема художественного мастерства. Она теснейшим образом связана со сценарной проблемой.

Обсуждая отдельные фильмы, мы довольно часто указываем на слабость и неполноценность режиссер-

ских решений, неинтересную игру актеров и т.п. Задумываясь над этим, приходишь к выводу, что эти недостатки не случайны. Они говорят не только и не столько о частной неудаче молодого режиссера или заслуженного, умудренного опытом мастера, но и о том, что в ряде картин наблюдается общее снижение режиссерского и актерского мастерства.

Режиссеры зачастую непродуманно подбирают актерский ансамбль, хотя мы располагаем в этом отношении большими возможностями. У нас имеется Студия киноактера, где сосредоточены лучшие артисты кино. Но используются они еще далеко не по-хозяйски. Кроме того, что артисты из Студии киноактера недостаточно привлекаются к съемкам, многие режиссеры не ведут с ними серьезной репетиционной работы. Сплошь и рядом актеры приходят на съемочную площадку неподготовленными, даже не зная текста своей роли. Разве это творчество?

У нас не хотят думать о разумном использовании нашего актерского коллектива. С одной стороны, ряд молодых, да и не только молодых актеров годами вообще не снимается, а с другой—некоторая часть актеров и актрис участвует сразу в трех картинах. Ведь этим мы губим актера! Даже будь он семи пядей во лбу, актер физически не может справиться с такой нагрузкой, да к тому же и студия ставит себя в полную зависимость от исполнителя.

Режиссеры-постановщики далеко не всегда относятся к подбору актеров со всей тщательностью и ответственностью. Так, например, создателями фильма «Накануне» для исполнения роли героини—кстати, роли сложной и бесконечно трудной—была приглашена студентка медицинского института, девушка, не имеющая никакого отношения к искусству. Не случайно ее роль пришлось заново озвучивать другой актрисе.

Просто диву даешься, как такой опытный режиссер, как В. Петров, мог на труднейшую психологическую роль пригласить столь неподготовленного человека.

Крупные просчеты актерского и режиссерского порядка имеются в картине «В степной тиши» (постановщик С. Казаков). Исполнитель главной роли артист Э. Изотов играет слабо, неинтересно, и это серьезно отразилось на всей картине. По существу, фильм держится на прекрасной игре молодой талантливой актрисы Н. Гуляевой.

Невысок уровень игры Б. Бабочкина в картине «Аннушка» (постановка Б. Барнета). Трудно даже понять, как это могло произойти. Не то Б. Барнет оробел перед авторитетом маститого актера, не то Б. Бабочкин взялся не за свою роль.

Не всегда способствует повышению качества фильма привлечение к исполнению главных ролей жен постановщиков. Наблюдающееся в последнее время стремление молодых режиссеров поручать своим женам главные роли в картинах пока что ни к чему хорошему не привело.

Можно было бы умножить примеры слабой, неинтересной режиссерской и актерской работы в ряде картин, но и этого достаточно, чтобы забить тревогу.

Смотря картину, мы зачастую не обнаруживаем у режиссера-постановщика глубокого проникновения в сценарный материал. Казалось бы, хорошо подобран актерский ансамбль, профессиональны мизансцены, вполне грамотен монтаж, умело выполнена композиция кадра, а фильм вас не волнует, большого произведения не получилось. Зритель, просмотрев картину, остается равнодушным. Дело в том, что одной профессиональной грамотности мало. Необходимо подлинное творчество, вдохновенный труд художника.

Фильмам часто недостает вдохновенного труда потому, что некоторые режиссеры берутся буквально за все. Они готовы делать картину на любую тему. Сегодня ставить фильм о нефтяниках, завтра о металлургах, послезавтра о врачах, не будучи достаточно вооруженным и подготовленным к этому. У них нет личного творческого плана на несколько лет вперед, с заранее продуманными и выношенными темами.

Правда, у нас имеются и такие режиссеры, которые годами раздумывают. Они, как разборчивая гоголевская невеста, создали в своем воображении несуществующий сценарий и годами ожидают его появления, ничего не делая.

В творчестве наших сценаристов, режиссеров, актеров недостает еще смелости, дерзания.

Однообразие художественных приемов и средств нередко ведет к утрате индивидуального почерка режиссера. А между тем метод социалистического реализма как раз предполагает яркое проявление самобытной художественной манеры, творческой смелости.

Часто мы сталкиваемся с чисто театральными приемами в кино, с забвением богатых выразительных средств кинематографии. А ведь мы знаем, что именно кинематографической выразительностью и разнообразием художественных средств этого синтетического искусства и отличались лучшие ленты советского кино.

Сплошь и рядом мы сталкиваемся с тем, что режиссер-постановщик не умеет по-настоящему использовать в картине цвет. Вначале, когда цвет в кино только появился, никто не хотел делать черно-белых картин. Любая картина на любую тему

требовала у режиссеров только цветного решения. Теперь же, когда по-настоящему поняли и убедились, что цвет в кино ко многому обязывает, когда стало ясно, что цвет—это органическая часть художественного решения, входящая в драматургию, во всю художественную ткань произведения, наблюдается обратный процесс—кое-кто из режиссеров просто отказывается ставить цветные фильмы.

Не всех режиссеров привлекают теперь и широкоэкранные картины. Это происходит также, на наш взгляд, из-за больших творческих трудностей, связанных с этим видом кинематографа, а подчас из-за неумения использовать преимущества и возможности широкого экрана.

Прокатные организации серьезно встревожены все увеличивающимся разрывом между расширяющейся сетью широкоэкранных кинотеатров и чрезвычайно ограниченным выпуском этого вида фильмов.

Пора начать серьезный разговор об операторском мастерстве. Мы располагаем рядом первоклассных операторов, однако далеко не все они работают с настоящим творческим вдохновением. Много еще серого, невыразительного, стандартного в изобразительных решениях наших картин.

●

Именно эти идейно-творческие, художественные проблемы сейчас являются для нас главными.

Проблемы же организационно-производственные при всей их сложности и остроте не представляют для нас таких трудностей. Более того, мы имеем все возможности, для того чтобы они были решены уже в самое ближайшее время.

Эти проблемы возникли только благодаря нашей неорганизованности. У нас на «Мосфильме» есть все: замечательный коллектив, хорошая производственная база и первоклассная техника, поэтому выполнение плана целиком зависит от нас.

Вступление нашей страны в пору развернутого строительства коммунистического общества характеризуется большой активностью, высокой производительностью труда, стремительным ростом самосознания советского человека.

Именно поэтому мы повсюду видим перевыполнение производственных планов, обеспечивающих значительное сокращение сроков выполнения семилетки. Только в кино выполнение государственных планов нередко превращается в проблему.

Борьба за высокое качество фильмов, развернувшаяся сейчас среди работников кино, должна быть неразрывно связана с повышением всего уровня организационной и производственной деятельности наших киностудий. Нельзя поэтому отрывать художественные вопросы от многосторонней и сложной работы всего коллектива студии, съемочных групп, цехов и отделов.

За шесть месяцев текущего года студия выполнила план досрочно, к 24 июня, дню открытия июньского Пленума ЦК КПСС, а план девяти месяцев был завершен к 20 сентября. За это же время нам удалось несколько сократить сроки производства фильмов и снизить их стоимость.

В течение последних лет на киностудии систематически перерасходовалась негативная пленка.

Об этом приходится говорить не только потому, что пленка—остродефицитный материал, но и потому, что перерасход ее связан со временем и дополнительными средствами, то есть с удорожанием картин.

Часто без нужды снимается множество дублей и вариантов, хотя в картину входит, как правило, второй или третий дубль.

Нам могут сказать, что требовать увеличения полезного метража, снижения расхода пленки, сокращения сроков производства картин, когда главное сейчас качество фильмов, их содержание, художественный уровень, значит пренебрегать требованиями зрителей.

Верно, качество—это главное. Но с этими возражениями можно было бы согласиться в том случае, если бы излишний расход пленки, увеличение количества дублей и вариантов гарантировали высокое качество картины. Нередко бывает как раз наоборот. Отсняв в два-три раза больше положенного метража, режиссер встречается с еще большими трудностями—с невозможностью «сложить» картину, найти живой и динамичный монтаж.

И, с другой стороны, можно привести в пример опыт работы над фильмом «Судьба человека». Эта замечательная картина закончена на 19 дней ранее установленного срока и со значительной экономией денежных средств и пленки. Таких примеров у нас немало.

Метраж—это не абстрактные разговоры о планах и сводках. Метраж—это уровень нашей организационной работы, уровень культуры труда съемочных групп. Наконец, метраж—это существование коллектива студии в самом прямом и непосредственном смысле слова, имея в виду, что киностудия—хозрасчетное предприятие. Чтобы нормально жить и работать любому коллективу студии, съемочные группы должны ежедневно снимать нужное количество полезных метров, иначе студия не сведет концы с концами, ее всегда будет лихорадить, что, в свою очередь, отрицательно скажется на художественных качествах фильмов.

По законченным картинам этого года мы добились некоторой экономии негативной пленки. Это

наш безусловный актив. И мы должны свои первые успехи всячески закреплять, ибо это прямо вытекает из решений июньского Пленума ЦК КПСС.

Успешное осуществление задач семилетки возможно лишь при широком и всестороннем использовании многообразных внутрипроизводственных резервов. Однако в действие введена пока еще только часть этих резервов и притом не решающая.

Не изжиты такие отрицательные явления, как нарушения установленных сроков съемки, норм выработки, простои, штурмовщина в монтажно-тонировочном периоде и другие серьезные недостатки в работе съемочных групп, приводящие к ухудшению качества и удорожанию фильмов.

Главная причина этих недостатков—плохая подготовка съемочных групп к производству. С одной стороны, съемочные группы нерационально используют время, отведенное на разработку режиссерского сценария и все подготовительные работы к съемкам, с другой—сами формы работы нуждаются в серьезном пересмотре и дальнейшем совершенствовании.

Съемочные группы, как правило, по истечении времени, отведенного для подготовительных работ, не имеют реальной основы в виде полноценного режиссерского сценария и точно разработанного постановочного плана.

Сопоставление режиссерских сценариев с отснятыми фильмами показывает, что значительная часть фильма зачастую является результатом импровизации, а не воплощением тщательно продуманного и всесторонне проработанного творческого плана режиссера и точной его производственной реализацией.

Анализ отснятых эпизодов и сопоставление их с разработками этих же эпизодов в режиссерском сценарии свидетельствуют о том, что режиссерский сценарий в настоящее время в большинстве своем является формальным документом.

Наиболее типичным недостатком режиссерского сценария является неправильное его метрирование. Именно в этом наглядно отражается наша неорганизованность и безответственность. Заниженный метраж многих режиссерских сценариев—это подлинный бич кинопроизводства.

Творческие усилия съемочного коллектива, время, затраченное на съемку объекта, работа производственных цехов по сооружению декораций и обслуживанию съемок только из-за заниженного метража приводят к весьма значительным потерям как во времени, так и в материальных средствах. Буквально десятки полностью отснятых объектов и отдельных сцен, не говоря уже о бесконечных внутриэпизодных сокращениях, вызывают бесплодные потери государственных средств.

Это очень большой вопрос. Он касается всех киностудий нашей страны. Здесь таятся огромные резервы, и дело чести работников кино взяться за них со всей решительностью.

Иногда предполагаемое в режиссерском сценарии и фактическое количество метров фильма настолько расходятся, что разница достигает одной четверти фильма, которую и приходится сокращать. Это со всей очевидностью показывает, насколько тяжело отражается неправильное метрирование на художественном качестве фильмов, на производительности труда, на длительности производственного цикла.

Разве мало таких случаев, когда творческое решение эпизода зарождается только на съемочной площадке, когда все производственные силы, приведенные в действие, вынуждены часами, а то и целыми днями бездействовать.

Непродуманный или поздно высказанный замысел режиссера, оператора, художника ставит группу в тяжелое положение в ходе съемок и нередко вызывает необходимость идти на компромиссы, зачастую влекущие за собой ухудшение качества и снижение производственно-экономических показателей группы.

Создание фильма—это процесс большого коллективного труда всей студии, начиная от сценариста и режиссера и кончая работниками цехов. А вместе с тем случается так, что основной состав съемочной группы почему-то не принимает участия в разработке режиссерского сценария, и поэтому все постановочное решение фильма, то есть не только то, что будет сниматься, но и то, как будет сниматься, остается неразработанным.

Возникла насущная необходимость внедрения в практику нашей работы постановочного проекта фильма. Введение такого постановочного проекта с разработкой всех его компонентов благотворно отразится прежде всего на качестве картин, повысит производительность труда и снизит их стоимость.

В настоящее время группа специалистов разработала предложения о порядке подготовки фильма к производству. Они широко обсуждаются на «Мосфильме». После того как предложения будут одобрены, мы опубликуем их в печати.

Это один их главных резервов, который должны использовать все наши студии. Не менее важным резервом для нас является также и параллельный со съемками монтаж материала. Введение параллельного монтажа не только даст возможность избежать авралов в работе монтажного и звукового цехов, но и будет способствовать повышению качества фильмов, так как постановщик заранее будет видеть все недостатки и шероховатости картины.

В 1960 году все наши студии перейдут на семичасовой рабочий день. В связи с этим возникает необходимость введения почасового графика, который обеспечит высокую производительность труда при сокращенном рабочем дне.

На студиях, располагающих несколькими павильонами, надо вводить в практику использование готовых декораций для других фильмов путем умелой их трансформации.

При большом количестве декораций, имеющихся в павильонах, мы фактически почти не используем их и затрачиваем средства для строительства специальных декораций. Именно здесь наши художники должны проявить инициативу. Мы должны обратиться к художникам-постановщикам с настоятельной просьбой, чтобы они при разработке эскизов декораций больше использовали имеющиеся фундусы с целью более рачительного отношения к этому ценному хозяйству

В числе важных задач, поставленных в решениях июньского Пленума ЦК КПСС имеются вопросы, относящиеся непосредственно к кинематографии.

«Считать первоочередным и неотложным делом,— говорится в постановлении Пленума,—осуществление мероприятий по комплексной механизации следующих наиболее трудоемких процессов... в кинематографии и кинопромышленности—съемка кинофильмов, печатание фильмокопий, процесс изготовления кино- и фотопленок, сборка и монтаж кинооборудования и аппаратуры».

Успешное выполнение семилетнего плана, условия работы съемочных групп и дальнейшее развитие киностудии в очень большой степени зависит от развития и совершенствования технической базы.

Большие капиталовложения, сделанные в кинематографию за последние годы, создают все условия для успешной реализации решений июньского Пленума ЦК КПСС в деле освоения новой техники и технологии фильмопроизводства.

В связи с этим Министерство культуры СССР поставило перед нашим коллективом вопрос о превращении «Мосфильма» в опытно-показательную киностудию и об организации на базе существующих лабораторий и конструкторского бюро центральной лаборатории фильмопроизводства.

Среди основных работ, определяющих дальнейшее развитие производственно-технической базы современного советского кино, необходимо остановиться на некоторых наиболее важных вопросах.

Освоение техники и технологии производства широкоформатных фильмов... Этот большой комплекс мероприятий, начатых по инициативе «Мосфильма» и проводимых совместно с НИКФИ и предприятиями промышленности, уже практически внедряется в производство на основе съемок фильма «Повесть пламенных лет», который ставит режиссер Ю. Солнцева по сценарию А. Довженко.

Решением правительства на «Мосфильм» возложено не только производство первого широкоформатного фильма, но и внедрение разработанной технологии этого вида кинематографа на других киностудиях страны.

Широкоформатный кинематограф—это будущее нашего киноискусства. Этому новому виду кинематографа сейчас уделяется большое внимание во всем мире. Эта система обладает всеми качествами кинопанорамы (эффект присутствия, глубина и резкость изображения, стереофонический звук) и позволяет широко использовать их в художественных целях, что до сих пор не удается сделать в кинопанораме.

Все большее применение получает в производстве «блуждающая маска», являющаяся наиболее прогрессивным методом комбинированных съемок. Этот метод непрерывно совершенствуется. Следует особо отметить большую работу, проделанную коллективом студии во главе с Б. Горбачевым. На основе этих работ режиссер Г. Александров снимает свою новую кинокомедию.

Однако надо отметить, что в этом большом и важном деле не все идет у нас гладко. Имели место задержки с изготовлением оборудования и проведением опытных работ. Предстоит еще сделать многое для дальнейшего внедрения «блуждающей маски». В частности, в 1960 году должен быть смонтирован новый большой инфраэкран и создана машина для обработки масочны пленок.

В области кинодекорационной и осветительной техники предстоит проведение серьезной работы по комплексной механизации трудоемких работ и автоматизации управления светом. Осуществление этих работ даст возможность не только облегчить труд людей, но и повысить производительность труда, снизить трудоемкость процесса сборки и разборки кинодекораций и удешевить стоимость этих работ.

Важное значение для работы всей киностудии имеет скорейшее окончание работ по строительству нового мощного цеха обработки пленки, который должен быть закончен в начале будущего года. Ввод в эксплуатацию этого объекта даст возможность не только ускорить выдачу материала группам, но и повысит качество обработки пленки и позволит ввести новые, более совершенные процессы (обработка масочных пленок, реставрация негативов, обработка «блуждающих масок», полив магнитных дорожек и т. п).

Необходимо также остановиться и на недостатках нашей технической базы.

За последнее время мы получили много новой совершенной техники, затратили большие средства

на ее приобретение, а «отдача» от ее внедрения все еще недостаточна. Конечно, наши новые павильоны являются самыми лучшими по оснащению, однако механизмы в них используются все еще слабо. Зачастую при наличии электроталей работы по подъему декораций и осветительной аппаратуры производятся вручную. Все острее ощущается отсутствие постоянной специально оборудованной натурной площадки, что вызывает излишние поездки в экспедиции и большие дополнительные расходы.

Небрежно, бесхозяйственно относятся съемочные группы к дорогостоящей технике в экспедициях. Операторские краны, тележки, рельсы, мебель, постановочный инвентарь после возвращения с натурных съемок, как правило, требуют ремонта, на который затрачиваются большие средства.

Нельзя также мириться с тем, что в каждую экспедицию берут слишком много техники, а используют ее крайне непроизводительно.

Почти во всех случаях в экспедиции обязательно берут аппаратуру и технику для синхронных съемок, заранее зная, что все придется переозвучивать.

Много претензий поступает от съемочных групп по малой технике. Недостатки в работе операторского транспорта, отсутствие на площадке шторок для осветительных приборов и инструмента снижают производительность труда. Этим, к сожалению, на киностудии никто не занимается. Возникают вполне справедливые претензии к технике вообще. Все большое и хорошее, что делается в области техники, заслоняется этими «мелочами».

В Обращении июньского Пленума ЦК КПСС к трудящимся Советского Союза говорится:

«Пусть каждый труженик проникнется чувством высокой ответственности за свою работу, за ежедневное выполнение норм выработки и плановых заданий, за повышение качества и снижение себестоимости продукции. Должна быть объявлена решительная борьба против расточительства, расхлябанности и недисциплинированности, за бережливость, экономное, разумное ведение хозяйства. Заслуживают общественного порицания люди, которые, не давая обществу того, что должны дать, пользуются всеми благами наряду с тружениками, показывающими в работе образцы высокой сознательности и коммунистического трудолюбия».

Именно этими высокими требованиями нашей партии мы должны руководствоваться во всей нашей творческой, организационной, производственной и хозяйственной работе. Высокая требовательность и взыскательность к себе и к своим товарищам по работе, хозяйское отношение к государственным средствам, инициатива и настойчивость в достижении цели—вот то, без чего немыслимо улучшить работу киностудии, без чего немыслимо движение вперед.

Мы обязаны работать лучше, плодотворнее, создавать большие и волнующие произведения киноискусства, помогающие нашему народу успешно осуществить великие предначертания партии по строительству коммунистического общества.

НА АВАНПОСТАХ ЖИЗНИ

Под таким заголовком в № 3 нашего журнала были опубликованы заметки о работе лучших операторов-кинодокументалистов Дальнего Востока А. Кушешвили, Ф. Фартусова, А. Личко.

Совершенно очевидно, что журналисты экрана добиваются творческого успеха лишь тогда, когда их деятельность теснейшим образом связана с жизнью народа и когда в центре их внимания находится ч е л о в е к, строитель коммунистического общества. Особенно значительные результаты приносит практика длительного кинонаблюдения, дающая возможность еще ярче показать развитие республики, края, судьбы отдельных людей, победу нового над старым, отживающим. В этом смысле интересен опыт ростовского киножурналиста Л. Мазрухо и узбекского мастера документального кино М. Каюмова, творчеству которых посвящены публикуемые ниже очерки.

Л. Лосев

Репортаж о человеке

ПОИСКИ ГЕРОЯ

Фамилию этого киножурналиста я знал давно. Она часто встречалась на заглавных титрах документальных кинолент в довоенные годы, значилась в списке операторов, с честью прошедших боевой путь от Москвы до Берлина. Она регулярно появляется на экране и сейчас.

Встретиться же и познакомиться с ним лично мне довелось сравнительно недавно. В те дни коллектив Ленинградской студии кинохроники готовил большой цветной фильм «Русский характер». К его созданию были привлечены лучшие кинодокументалисты России, среди них ростовчанин Леон Борисович Мазрухо.

Фильм был задуман как своебразная сюита новелл о простых советских людях, силе и красоте их характеров, об их революционном подвиге.

В начале фильма решено было показать одного из питерских рабочих, который сразу же после Великого Октября участвовал в создании первого Российского общества хлеборобов. Где эти люди сейчас? И режиссер Л. Мазрухо начал упорные поиски. Он побывал в Иркутске, Новосибирске, в Барнауле, на Алтае. И, наконец, в Казахстане нашел своего героя—одного из коммунаров совхоза «Первороссийск» —Виктора Дорофеевича Дорофеева.

Все, кто видел картину, вряд ли забудут впечатляющие кадры простой, задушевной беседы Виктора Дорофеевича со своими земляками, его взволнованное повествование:

— Приехали мы сюда в марте 1918 года,—рассказывает В. Дорофеев,—и на пустом месте сгрузили наши вещички. Было нас 42 человека—все питерские рабочие. Перед отъездом зашли к Ильичу. Он выдал нам мандаты, добрым словом напутствовал.

Не легко было первым коммунарам. Нападали белогвардейские банды, на каждом шагу подстерегала кулацкая пуля. Немногим довелось дожить до сегодняшних дней, увидеть расцвет «Первороссийска». Одна за другой оживали перед зрителями в рассказе славного коммунара картины незабываемых героических лет.

Думается, закономерно рассказ о Л. Мазрухо начинать именно с фильма «Русский характер», с истории поисков героя. Это, пожалуй, как нельзя лучше характеризует стиль работы и творческий облик советского кинодокументалиста. В какой бы роли ни выступал Л. Мазрухо—в роли оператора, режиссера и даже иногда сценариста,—в центре его киноповествования всегда оказывается человек.

Простой перечень фильмов, созданных Л. Мазрухо в разные периоды— «Рыбаки Каспия», «Сулейман Стальский», «Сельский врач», «Молодые шахтеры», «Хозяева моря», «Мастера высоких

урожаев»,—говорит о широком диапазоне его творческих устремлений.

Интересна сердечная по своей интонации киноповесть «Ростов и ростовчане».

Авторы фильма не заставляют нас только любоваться красотами города, его «главной улицей». Тут же происходит знакомство с ростовчанами—знатным кузнецом завода «Красный Аксай» Бахтиным, писателем Калининым, профессором Архангельским...

В проходной знаменитого «Ростсельмаша» среди творцов самоходных гигантов—комбайнов мы видим токаря Денисова и контролера Григорьеву. Сейчас вместе со своими товарищами они направляются к станкам. Затем мы снова встречаемся с ними в заводском Дворце культуры на спектакле «Бахчисарайский фонтан», где они исполняют главные партии.

Фильм идет всего двадцать минут, но и в этот небольшой промежуток времени авторы сумели рассказать и показать многое.

«ЦИМЛЯНСКИЙ ГИДРОУЗЕЛ»

В ГУЩЕ СОБЫТИЙ

Верой в народ, в его глубокую преданность делу коммунизма проникнуты все картины Л. Мазрухо.

Вспомним его фронтовые работы, киносюжеты, которые посылались с разных фронтов для киножурналов. Они радовали не только мастерством киносъемки, но и горячим чувством патриотизма, верой в победу. Грудь оператора-фронтовика украсили ордена и медали. За участие в съемках фильма «Берлин» он был удостоен Сталинской премии.

Леон Борисович Мазрухо

В послевоенной жизни опытный глаз оператора отыскивает наиболее существенное, типичное. Киножурналист стремится ярче, полнее запечатлеть на пленке благородный труд своих соотечественников.

Так рождаются фильмы «Река счастья»—овеянная пафосом труда повесть о сооружении Невинномысского канала, «Сельский врач»—взволнованный поэтический рассказ о простом советском труженике Викторе Валериановиче Воложанине, «Цимлянский гидроузел»—документальный репортаж о строителях, «Хозяева моря»—романтическая новелла о рыбаках Черноморья.

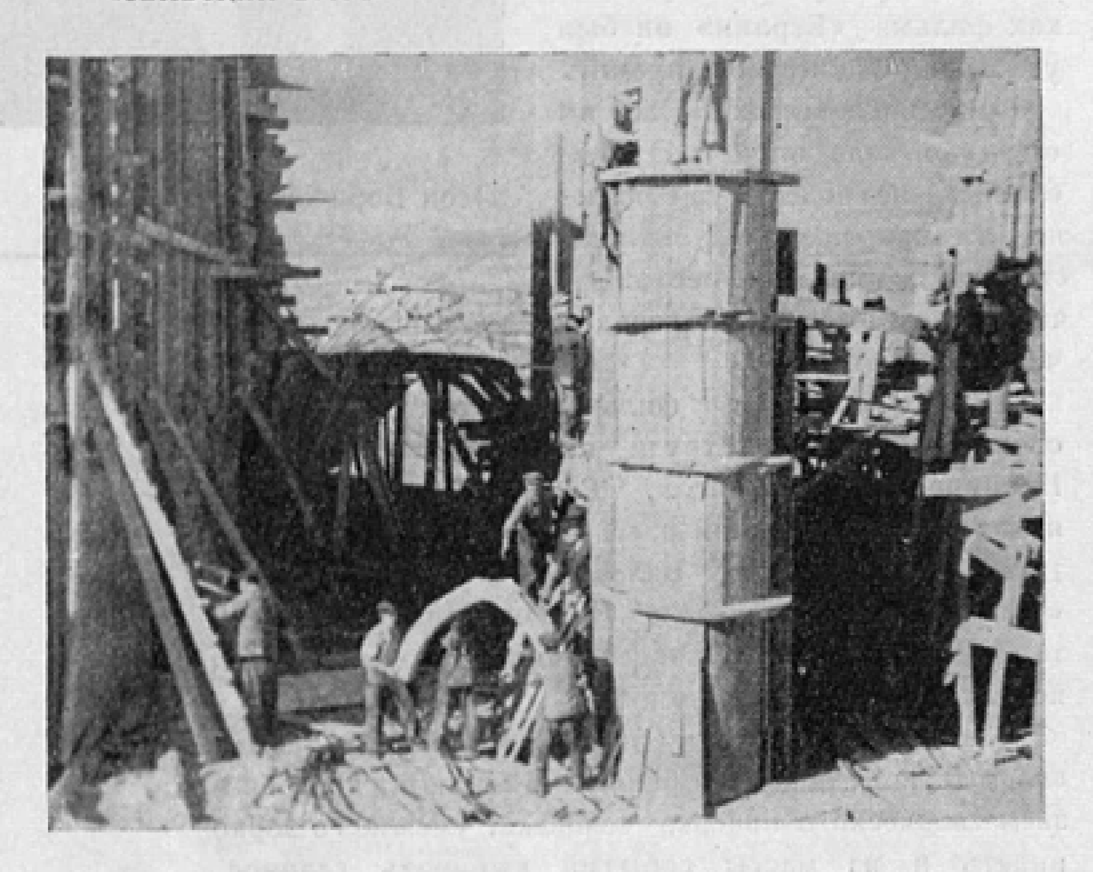
Эти, казалось бы, такие разные по темам, своему строю, решению фильмы отличаются своеобразием творческого почерка человека, умеющего зорко видеть и из массы событий выбирать главное, основное.

Одна картина дополняет другую, и каждая из них становится как бы страницей большой кинолетописи о красоте родной земли и судьбах человека—ее преобразователя.

Нет возможности да и, пожалуй, нет надобности останавливаться на всех работах Л. Мазрухо. На его счету более тридцати различных самостоятельных фильмов. Правда, в последнее время ему больше приходится работать в качестве режиссера, но со съемочным аппаратом Леон Борисович никогда не расстается.

И недавняя наша встреча с Л. Мазрухо состоялась в Ростове именно в тот момент, когда он приехал на студию прямо со съемок сюжета для очередного номера киножурнала.

«СЕЛЬСКИЙ ВРАЧ»



«РОСТОВ И РОСТОВЧАНЕ»

«РОСТОВ И РОСТОВЧАНЕ»

ЛИЧНЫЙ АРХИВ

Заставить Мазрухо подробно рассказать о себе трудно. Ему всегда некогда. Он всегда в движении, да и просто, видимо, не очень любит говорить на эту тему. Но когда я поинтересовался судьбой отдельных героев его фильмов, неожиданно завязалась волнующая беседа, затянувшаяся далеко за полночь...

Повествование о Сулеймане Стальском сменил восторженный рассказ о виртуозе-хирурге Н. Богоразе; впечатления о встрече в Таганроге с выдающимся мастером сцены Н. Хмелевым перешли в воспоминания о героических делах трижды Героя Советского Союза И. Кожедуба.

С увлечением рассказывал Леон Борисович о своих встречах, впечатлениях, показывал многочисленные фотографии, письма, памятные сувениры.

А знаете ли вы, что такое архив кинодокументалиста, отдавшего любимому делу более тридцати лет?

Письма от товарищей по профессии, пожелтевшие от времени газетные рецензии, фотографии известных гидростроителей, верхолазов, комбайнеров—героев последних фильмов,—да разве все перечислишь!

«ПО ТИХОМУ ДОНУ»

Но вот Леон Борисович достает особую папку. Здесь бережно хранятся материалы, связанные с творчеством Михаила Шолохова. Не раз встречался Мазрухо со своим земляком, снимал его, гостил в «Вёшках», как принято здесь называть станицу Вешенскую. Давняя дружба связывает кинооператора с замечательным русским писателем. Подтверждением ее служит не только сердечная авторская надпись на книге, которую Михаил Александрович подарил ростовскому киножурналисту, но и намерение в ближайшем будущем совместно создать большой цветной документальный фильм «По тихому Дону».

И хотя Леон Борисович с увлечением рассказывает пока только об изумительных пейзажах, неповторимой картине весеннего разлива Дона, укромных давно им подсмотренных местах, где он предполагает вести съемки будущей картины,— с уверенностью можно сказать:

— Это будет еще одна страница кинолетописи жизни страны, вступившей в великое семилетие. Это будет картина о человеке и для человека.

К. Славин

Почерк Малика Каюмова

Среди советских кинематографистов, снимавших Всемирную выставку в Брюсселе, был и мастер узбекского документального кино Малик Каюмов. Его чаще всего можно было встретить в павильонах восточных стран. Каюмова интересовало все, что могло дать какое-то представление о судьбе того или иного народа, его быте и традициях, труде и таланте. За внешним характером экспозиции он видел значительно больше, чем те, кто рассматривал павильоны восточных стран с точки зрения экзотики и причудливых сувениров.

Невольно напрашивались сравнения и ассоциации.

...Родной Узбекистан. Как далеко шагнул он вперед по сравнению с этими колониальными или полуколониальными странами. За короткий исторический срок он совершил гигантский скачок из полуфеодального состояния в век строительства коммунизма. Если бы можно было собрать все снятые Каюмовым материалы об Узбекистане—а они составили бы фильмы в десятки тысяч метров,— перед нами во всем ее величии предстала бы судьба народа, раскрепощенного Октябрем,—свободного, сильного, мудрого творца своего счастья.

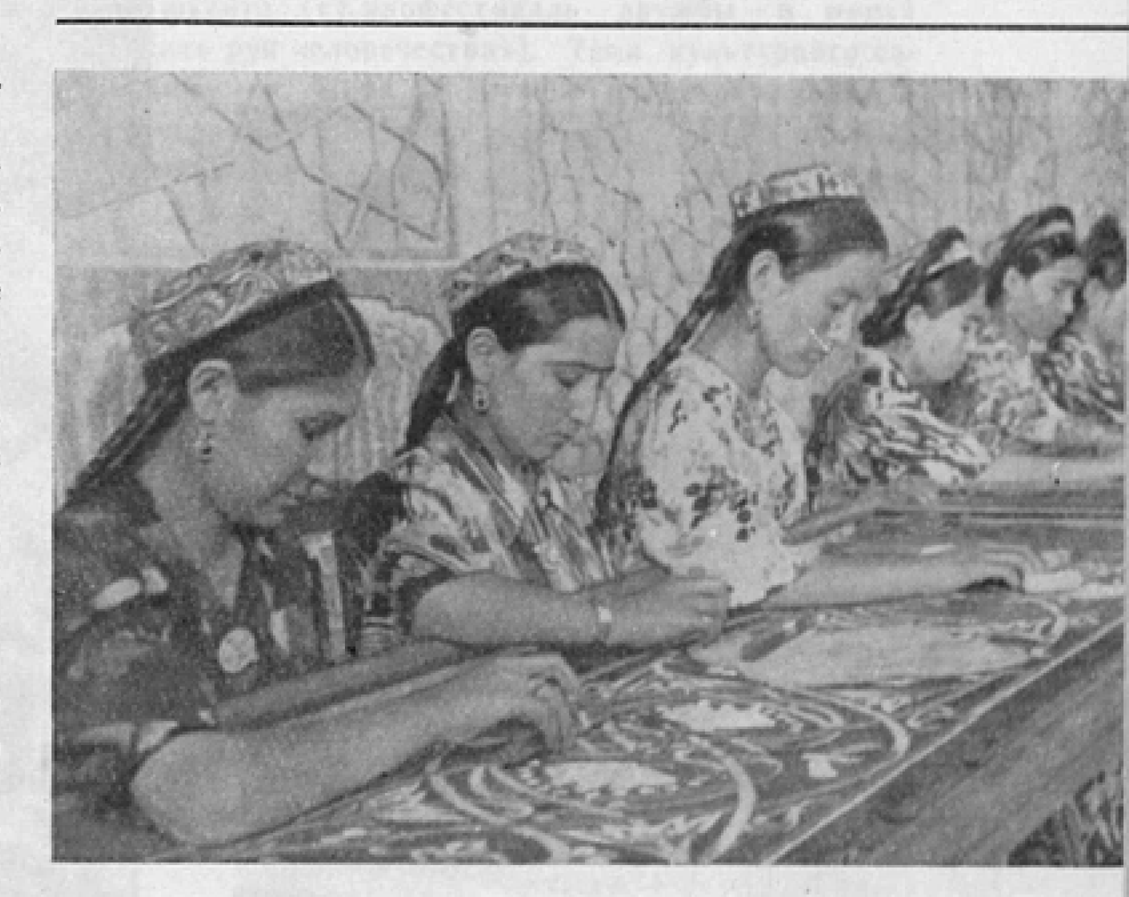
Вглядываясь в закрытые лица женщин в некоторых восточных павильонах, Каюмов вспоминал, как он снимал первых ткачих-узбечек и их замечательных наставниц русских ткачих из Иваново-Вознесенска, с Трехгорки. Давно ли узбекские девушки шли на свой комбинат в парандже? Но это уже ушло в область истории.

Доктора медицинских наук Муниру Турсунходжаеву он снимал еще тогда, когда она училась в средней школе и грамотные люди в республике были большой редкостью. Съемки последних лет показывают ее и на профессорской кафедре в медицинском институте и в кругу семьи со старшей дочерью, которая тоже избрала профессию врача.

В 1935 году при съемках очередного сюжета в Ташкентском Дворце пионеров молодой оператор Малик Каюмов обратил внимание на маленькую девочку, грациозно исполнявшую народный танец. Он заснял ее, а впоследствии к этим кадрам прибавились новые съемки замечательной советской танцовщицы Галии Измайловой. Так зоркий глаз киножурналиста разглядел в юной пионерке будущую балерину, талант которой известен и за пределами нашей страны.

Малик Каюмов на съемке

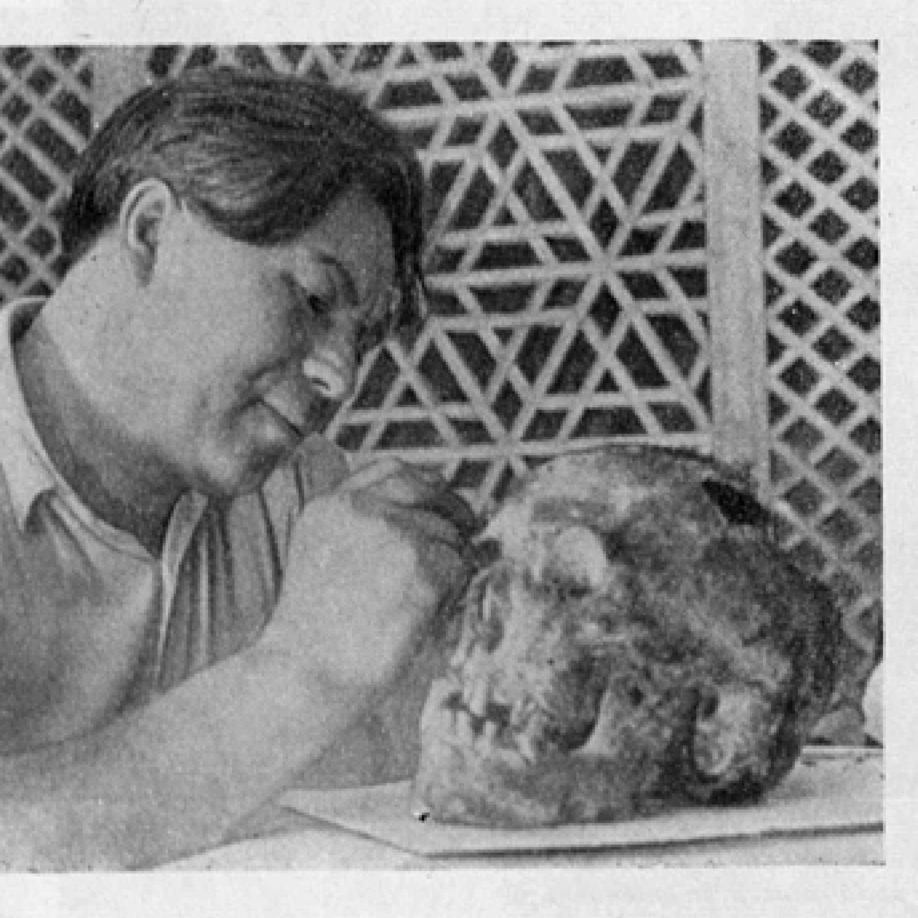
В течение многих лет наблюдает Малик Каюмов за семьей узбекского кузнеца Шаахмеда Шамахмудова. В годы Отечественной войны супруги Шамахмудовы усыновили осиротевших детей разных национальностей. Теперь под одним кровом живут 14 усыновленных детей: здесь и узбек, и русский, и украинец, и таджик, и белорус... Сопоставляя съемки, проведенные Каюмовым в разные годы, можно увидеть, как они растут, приучаются к труду, выходят на широкую дорогу жизни.



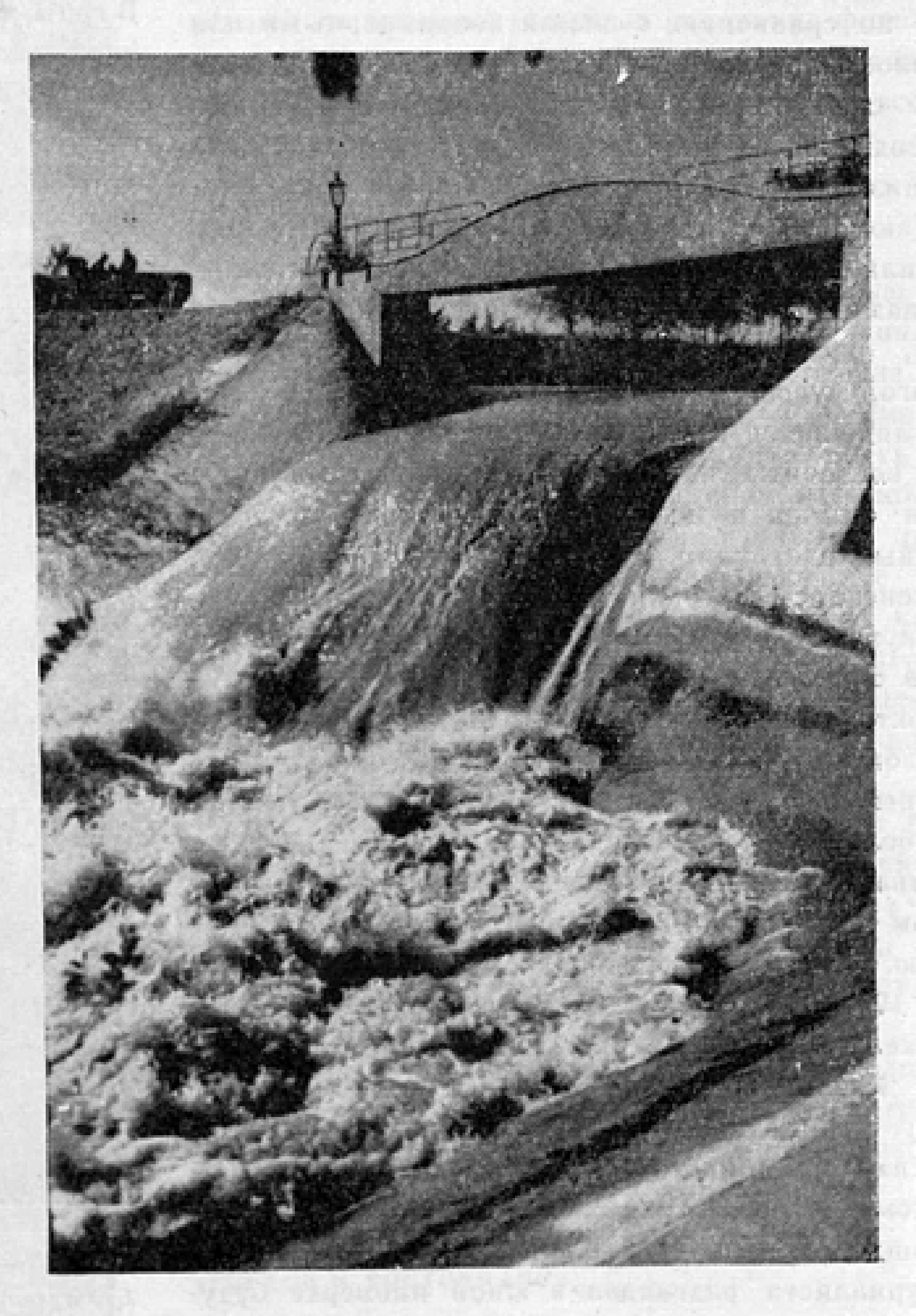
«ПРИЕЗЖАЙТЕ К НАМ В УЗБЕКИСТАН»
Бухарские золотошвеи за работой

Герой Советского Союза Евгений Федоров, 1938

Шаахмед Шамахмудов со своими усыновленными детьми в поле, 1941



Антрополог М. М. Герасимов рассматривает череп Тимура, 1941



Большой Ферганский канал, 1939

Из фильмов М. Қаюмова

В документальной киногалерее Малика Қаюмова есть выразительные портреты Таджихан Шадиевой, первой узбечки—директора МТС, и первого в республике мастера скоростных плавок Хафиза Ганиева, видного антрополога Қари Ниязова и инженера-текстильщика Қундуз Абдулаевой, академика У. Арипова и дважды Героя Социалистического Труда Х. Турсункулова и многих других славных тружеников социалистического Узбекистана.

И это не просто статичные портреты. Это яркие, представляющие большую документальную ценность кинонаблюдения за жизнью, трудом и ростом советских людей.

Мимо внимания Қаюмова не проходит ни один значительный факт, характеризующий то новое, что рождалось и рождается в советском Узбекистане.

Қаюмов снимал создание первых колхозов в республике, закладку Ташкентского текстильного комбината, начало стройки Чирчика—нового города химии и энергетики.

В кадрах, снятых Қаюмовым, мы видим первых новоселов, заселявших дома, построенные для рабочих, первый выпуск Узбекского государственного университета, первые раскопки гробницы Тимуридов, сооружение каналов и оросительных систем в республике, где вода оживила иссохшие земли, превратила их в цветущие оазисы и плодородные поля.

В 1939 году Қаюмов участвовал в съемках фильма «Могучий поток»—о строительстве Большого Ферганского канала. В этом страстном публицистическом кинопроизведении ему принадлежат кадры, зафиксировавшие весь ход стройки от первых ударов кетменя до пуска воды.

...Восемнадцатилетним юношей, в 1930 году, Малик Қаюмов пришел на Ташкентскую студию. Он снял около четырехсот сюжетов для центральных киножурналов и многие из них—что очень важно—по собственным авторским предложениям. Сюжет для кинохроники составляет главное содержание его работы—оперативной, броской, с меткими репортерскими наблюдениями и очерковыми зарисовками.

В годы войны—съемки фронтовой кинохроники, суровые и сильные сюжеты о буднях войны, о подвиге советского солдата, отстаивающего свою родину от лютых врагов... Два ранения вынуждают Қаюмова дважды вернуться в Узбекистан. Он немедленно включается в съемки кинокартины «Советский Узбекистан», которыми руководит Яков Посельский. В 1943 году начинается крупнейшее в республике строительство Фархадской ГЭС. Қаюмов снимает начало стройки и снова уезжает на фронт. «Огни Фархада»—так называется документальный фильм, законченный им в 1947 году, после завершения строительства.

И снова работа над сюжетами для кинопериодики и авторские киноочерки «Город четырех ветров», «Укрупненный колхоз», «На крутом подъеме», «Қара-Қалпакия»... Қак оператор Қаюмов принимает участие в создании фильмов об Узбекистане и Таджикистане и большой цветной кинокартины «Утро Индии».

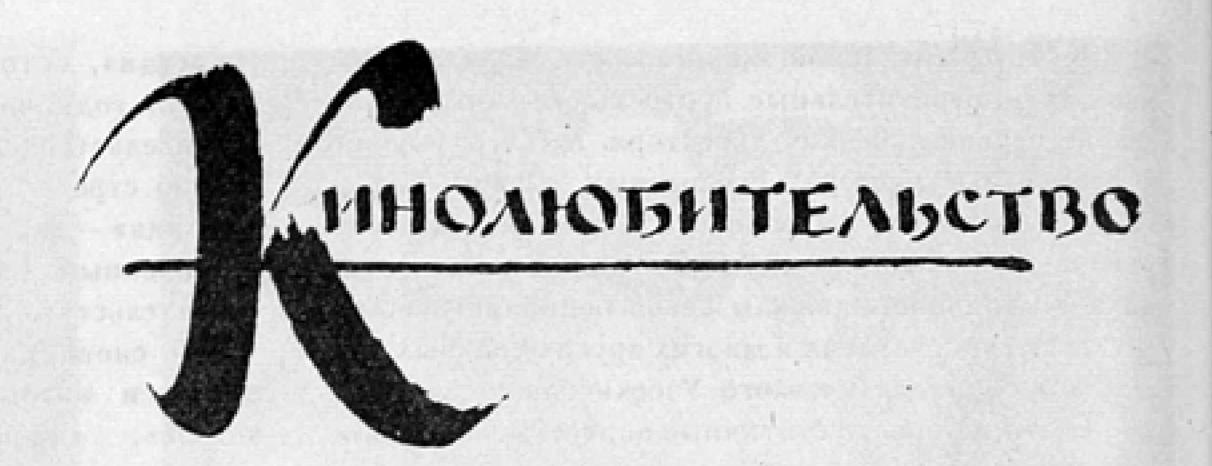
Для Малика Қаюмова характерно пристальное внимание к человеку, тяготение к крупному портретному плану, к овеянному лирикой пейзажу. Его манера повествования с особой полнотой проявляется в кинокартине «Приезжайте к нам в Узбекистан». Эта работа по многим своим приемам и композиции принципиально отличается от других обзорных фильмов, посвященных жизни наших республик. Фильм решен в форме очерковых новелл с живой авторской интонацией. Все это придает ему известное своеобразие. Но главное—это подробный показ людей, их судеб с помощью материалов длительных кинонаблюдений, с органическим включением ранее заснятых кадров.

Последние работы Қаюмова созданы на «событийном» материале международного кинофестиваля и конференции писателей стран Азии и Африки в Ташкенте («Қинофестиваль дружбы и мира» и «Пять рук человечества»). Тема культурного сотрудничества, мира и дружбы народов находит в этих картинах (особенно в последней) убедительное, страстное воплощение.

«Душа народа»—так называется одна из лучших новелл кинофильма «Приезжайте к нам в Узбекистан». Он говорит, в частности, о том, что душа народа и в его искусстве—правдивом, взволнованном, близком сердцу каждого человека.

Таким мне представляется и искусство одного из лучших советских кинопублицистов Малика Қаюмова. Недаром девизом его большой и плодотворной работы стали вещие слова Алишера Навои, которые не устает повторять Қаюмов:

Қогда нельзя стихом зажечь сердца—
Бессмысленны все тяготы певца.



Ф. Деркачев

Газета на экране

На Всесоюзном конкурсе любительских фильмов приз журнала «Искусство кино» был присужден экранной газете, выпускаемой кинолюбителями «Азовстальстроя». Пример этой газеты показывает, каким важным орудием агитационно-массовой работы может стать любительское кино. В публикуемой ниже статье заместитель редактора киногазеты «Азовстальстроевец» тов. Ф. Деркачев рассказывает об истории создания и опыте выпуска газеты на экране.

ТАК ОНА РОДИЛАСЬ

На строительно-монтажных площадках треста «Азовстальстрой» используется множество разных форм массово-политической работы. Выходят стенные газеты, регулярно вывешиваются плакаты, лозунги, «молнии», издается многотиражная газета. На ряде объектов ежедневно транслируются радиогазеты. С успехом проходят выступления нашей самодеятельной агитбригады.

Одно время у нас большой популярностью пользовалась светозвуковая газета, называвшаяся «Телевизор». Однако практика показала, что она не может удовлетворить такой большой коллектив, как наш. Смотреть газету приходило так много людей, что не всем удавалось увидеть сравнительно маленький экран. К тому же при всем старании наших художников портретное сходство изображенных в газете персонажей часто оказывалось весьма отдаленным.

Однажды художник Дворца культуры строителей Ф. Спиридонов в беседе с председателем постройкома Г. Варакутой высказал такую мысль:

—Чем мучиться с «Телевизором», не лучше ли нам перейти к кинофильмам?

В подтверждение того, что он владеет киносъемочным аппаратом, Спиридонов показал Варакуте отдельные снятые им кадры.

Варакута правильно оценил увиденное. Он тут же пошел в партком и предложил использовать кино для воспитательной работы среди строителей.

Идея создания собственной киностудии встретила в парткоме горячую поддержку. Нашлось несколько энтузиастов, которые взялись за дело.

Много было споров по вопросу—по какому пути направить нашу киносамодеятельность? Некоторые настаивали на выпуске игровых фильмов. Но такое предложение было отвергнуто, так как мы не имели ни достаточно квалифицированных сил, ни благоприятных условий. Было решено создавать фильмы только документальные и придать им форму экранной газеты. Этого направления наши кинолюбители держатся и по сей день.

Первый номер газеты рождался с большим трудом. Никто из инициаторов толком не

знал, с чего же начинать. Решили написать сценарий. Но когда приступили к съемкам по сценарию, то оказалось, что мы не можем им воспользоваться. Строительное дело имеет свои особенности. Работа здесь выполняется в различных условиях, которые в зависимости от тех или других обстоятельств быстро меняются. Меняется и рабочее место строителя. Оно находится в постоянном движении, оно движется вместе со стройкой. В нашем первом сценарии было зафиксировано положение строительства на определенный день, а когда мы явились на место с киноаппаратом, то от этого положения не осталось и следа. Пришлось написанный сценарий отбросить прочь, быстро составить план съемок и руководствоваться им.

Не все было удачно в первом нашем фильме: он был плохо озвучен, дикторский текст был растянут, кадры имели недостаточную четкость изображения.

Такие недостатки не были случайными. Начиная это большое дело, мы, кроме съемочного аппарата, ничего не имели. Наши попытки купить необходимую аппаратуру, лабораторное оборудование и различные приспособления успехом не увенчались. Тогда наши кинолюбители решили все необходимое делать сами. В течение короткого времени благодаря активной помощи постройкома кинолюбители сделали своими руками печатный станок, бачки для проявления и промывки пленки, сушильные барабаны, бобины, осветительные приспособления и многое другое.

Интерес, проявленный к нашему первенцу, тот успех, который первые выпуски газеты имели среди коллектива строителей, убедительно показали, что рождается новая действенная форма агитационно-массовой работы. Киногазета с первых шагов стремилась активно помочь борьбе против рутины и застоя, за технический прогресс, за высокие темпы и отличное качество строительства.

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНОГАЗЕТА

Экранная газета является органом парткома, постройкома и управления треста. Издание ее поручено редакционной коллегии, в которую входит восемь человек. Возглавляется коллектив ответственным редактором. Недавно на этот пост назначен Н. Спиридонов—майор в отставке. Обязанности заместителя редактора с первых дней организации киногазеты выполняю я. Члены редколлегии: Г. Болгов—главный механик комбината производственных предприятий (КПП), Л. Никодимов—заместитель секретаря парткома, И. Пустовойт—литработник многотиражной газеты, Я. Салтан—главный инженер одного из стройуправлений, Б. Николаев—заместитель управляющего трестом, Ф. Спиридонов—художник Дворца культуры строителей.

У газеты есть большой актив. Он выполняет разнообразные поручения редакции: художественное и музыкальное оформление газеты, разработку отдельных сюжетов, оказание помощи при лабораторной обработке материалов и т. п.

Горячее участие в создании газеты принимает работник Дворца культуры В. Спиридонов, выполняющий функции кинооператора и звукооператора. В последнее время им совместно с Г. Болговым смонтирована звуковая приставка к кинопроектору «Украина», позволившая добиться синхронности звука с изображением.

Редакция имеет и большой корреспондентский актив. Это рабочие стройплощадок, начальники и главные инженеры строительных организаций и промышленных предприятий, рядовые инженеры, прорабы, мастера, бригадиры, профсоюзные, партийные и комсомольские работники.

Тема каждого выпуска киногазеты определяется партийным комитетом, им же дается основная схема будущего номера. Подготовка номера начинается с рассылки редакцией своему активу писем примерно такого содержания:

«Уважаемый товарищ!

Редакция киногазеты «Азовстальстроевец» приступает к съемкам очередного выпуска, который посвящается теме: «В поход за экономию и бережливость!»

Обращаемся к вам с просьбой оказать помощь редакции в подборе материала для этого выпуска.

Подскажите редакции, на что, по вашему мнению, следовало бы обратить внимание строителей, чтобы ликвидировать потери в использовании рабочей силы, строительных материалов, транспорта, механизации, электроэнергии, пара, инвентаря, инструментов, приспособлений и т. п.

Укажите на конкретные факты положительного или, наоборот, бесхозяйственного отношения к экономике строительства, которые бы следовало показать на экране: первые—

с целью распространения опыта, а вторые — для скорейшей их ликвидации.

Сообщите ваши предложения по устранению потерь».

Помимо таких писем наши киногазетчики сами направляются на рабочие места строителей, чтобы там воочию ознакомиться с положением дел и выбрать объекты для съемки по намеченной теме, поговорить по душам с рабочими и инженерно-техническими работниками. В ходе таких бесед активисты газеты получают очень много ценных предложений.

На основе собранного материала составляется план съемок.

В распоряжение операторов трест выделяет автомашину, на которой они объезжают все строительные участки и производят съемки.

Съемка выпуска газеты продолжается от одной до двух недель. Лабораторная обработка заснятой пленки выполняется Ф. Спиридоновым сразу же по окончании съемок.

По снятым кадрам составляется монтажный план примерно по такой форме:

Дикторский текст или титры	Музыка	Краткое наименование кадров	№ кадра	Метраж кадра

Этот рабочий сценарий утверждается на редколлегии, и по нему начинается монтаж газеты из негативов.

Чтобы предохранить негативы от порчи, они просматриваются при монтаже с помощью лупы, но не кинопроектора. В настоящее время у нас имеется монтажный столик новейшего образца, подаренный редакцией журнала «Искусство кино», он значительно облегчает монтаж.

После монтажа номер перепечатывается на позитивную пленку. Эту работу выполняют операторы Ф. и В. Спиридоновы на самодельном печатном станке.

Полностью озвученная газета просматривается редколлегией, а затем работниками парткома, постройкома, управления треста и после этого выходит в свет.

СОДЕРЖАНИЕ ГАЗЕТЫ

Киногазета поднимает самые разнообразные производственные вопросы, подсказываемые жизнью. Она стремится быть оперативной и конкретной. Как только на стройке возникает что-либо новое, туда сейчас же направляются киногазетчики. Через короткое время строители уже видят это новое на экране и быстро его подхватывают.

Вместе с тем киногазета резко критикует недостатки производства, показывает виновников, помогает бороться с неполадками. Под огонь ее критики никому не хочется попадать, ведь смотрят газету тысячи людей и быть высмеянным ею не очень-то приятно.

Для критических выступлений подбираются не мелочные промахи отдельных работников. Речь идет о наиболее значительных вопросах производства, таких, как использование новой техники, расходование материалов, организация труда, использование средств механизации, недельно-суточное планирование и т. п.

Так, первый номер киногазеты, выпущенный в 1955 году, был посвящен распространению передового опыта каменной кладки, обеспечившего высокую производительность труда в бригадах каменщиков Коробенко и Сандуляка.

В то время каменщики треста работали по старинке, в одиночку. Сами себе подносили кирпич и раствор, сами выполняли все подсобно-вспомогательные операции, не соблюдали порядка на рабочем месте. Бригадиры каменщиков Коробенко и Сандуляк первыми организовали у себя работу по-новому. Они отказались от работы в одиночку и перешли на работу «двойками» и «тройками». При таком методе труд каменщика расчленялся и превращался в поток, при котором мастер-каменщик выполнял главную работу, то есть кладку, а все неквалифицированные, подсобно-вспомогательные операции проводили его подручные. Кроме того, эти бригады первыми в тресте освоили пакетный способ снабжения материалами и контейнерной поставки раствора. Вместо сборно-разборных подмостей применили крупнопанельные, инвентарные подмостки, что позволило отказаться от плотников на каменных работах.

Этот «секрет» новой работы киногазета показала всем строителям на конкретных, убедительных примерах. Для большей убедительности в этой же газете были показаны

отстающие бригады. Сопоставление на экране хорошо и плохо работающих бригад красноречиво вскрывало истинные причины успеха одних и отставания других.

После выступления газеты большинство бригадиров пришло к Коробенко и Сандуляку, чтобы на месте убедиться в выгоде нового способа, тщательно изучить их опыт и перенести его в свои бригады.

В последующих номерах киногазета широко освещала опыт передовиков производства по штукатурным, бетонным, арматурным, плотничным и другим работам.

Специальные разделы газеты были посвящены рационализации и изобретательству. На экране были показаны передвижка башенного крана без демонтажа; применение мастером Бурмаченко матриц для изготовления сборного железобетона, что позволило отказаться от опалубки; станок механика КПП Приходченко для выделки сопряжений в оконных и дверных коробках (раньше эта работа выполнялась вручную); земснарядмалютка механика Годына для удаления илистого грунта из трудно разрабатываемых мест; станок-автомат для ковки болтов слесаря Приходько и многое другое.

Многие материалы касались правильной организации рабочего места. Надо сказать, что этот вопрос является одним из самых острых у нас на строительстве и его приходилось прямо или косвенно поднимать почти каждом номере газеты.

В настоящее время редколлегия подготовила два номера одновременно. Один из них посвящается антирелигиозной пропаганде, а второй—бригадам коммунистического труда. Мы хотим, чтобы главным направлением тематики была мобилизация строителей на досрочное выполнение заданий, установленных семилетним планом.

ДОБИВАЕМСЯ ДЕЙСТВЕННОСТИ

Каждый выпуск киногазеты встречает широкий отклик у зрителя. После выхода номера редколлегия направляет запросы работникам, ответственным за те или иные недостатки, показанные на экране, и просит к определенному сроку сообщить, что предпринято для устранения этих недостатков.

Ответы обычно редакция получает немедленно, но правильность их обязательно проверяется. С этой целью киногазетчики идут со съемочной камерой на место. И если кто решил ограничиться отпиской, а для устранения недостатков ничего не сделал (такие случаи в первое время бывали), то кинолюбители вновь производят съемку, обличающую очковтирателя. Нередко такие материалы выносятся на рассмотрение парткома и постройкома. Редакция стремится к тому, чтобы каждое выступление газеты было по-настоящему действенным.

НАШИ НУЖДЫ

Собственно, это нужды всех кинолюбителей.

Самодеятельным киностудиям нужна практическая помощь в приобретении киноматериалов, съемочной, проекционной, печатной, проявочной, звукозаписывающей, осветительной аппаратуры, лабораторного оборудования. Кинолюбители делают кое-что своими руками, но на всем этом лежит печать кустарщины.

Нужно как воздух популярное учебное пособие для кинолюбителей, где толково, доходчиво были бы освещены все процессы кинопроизводства: сценарий, съемка, обработка пленки, монтаж, озвучание и т. п. Такой учебник ответил бы на многие недоуменные вопросы кинолюбителя.

Кинолюбительство сейчас приняло у нас широкий размах, и пора подумать о том, чтобы объединить энтузиастов самодеятельного кино, наладить обмен опытом и выпускаемыми фильмами.

Неплохо было бы, если бы будущие общества кинолюбителей организовали выпуск городских, областных и республиканских киногазет, используя в качестве своих корреспондентов любительские киностудии фабрик, заводов, строек, шахт. Легко себе представить, как это помогло бы распространению опыта передовиков. Все предпосылки для этого имеются, и главная из них—горячее стремление молодежи включиться в интересную и полезную работу по кинопропаганде, чтобы помочь решению величественных задач семилетнего плана. Роль кинолюбителей в этом деле может быть очень значительной.

В детской киностудии

Дворец пионеров — одно из красивейших зданий Ташкента, утопающее в зелени векового парка. А самодеятельная киностудия дворца — едва ли не самый активный любительский коллектив столицы Узбекистана.

Юным энтузиастам кино отведена комната дворца, где есть и проекционные аппараты с экранами, и моталки, где пахнет клеем для пленки, где целый угол занят звукоцехом — подлинным «удельным княжеством» Захида Хамидова и Николая Утехина.

Любимое дело сплотило в дружный коллектив ребят разных возрастов, разных национальностей. С огромным увлечением работают они над первыми своими фильмами.

Как зародилась идея создания студии? Теперь и не вспомнишь, кто был здесь первым. Да это и не существенно. Важно то, что идея родилась и осуществилась, что удалось преодолеть неизбежные трудности роста.

Что скрывать, они есть, эти трудности, и сейчас.

Не хватает техники, не хватает постоянного художественного руководства. Мало внимания уделяет самодеятельному коллективу «взрослая» Ташкентская студия. Опекает юных кинематографистов по существу лишь оператор А. Панн, а другие деятели узбекского кино здесь редкие гости.

Тема первого фильма, который сделали ребята, напрашивалась сама собой. Конечно же, надо было рассказать о своем клубе, о пионерских делах и пионерских гостях. Так родился киноочерк «Наш дворец». Снимали его Нина Ростовцева, Файзул Султанов, Николай Утехин, который к тому же еще озвучивал его вместе с главным звукооператором Виктором Турусовым.

Будучи первенцем студии, «Наш дворец», конечно, не лишен недостатков. И не все кадры удачны, и многие монтажные переходы могли бы быть лучшими.

Но ведь это первый фильм! Зато как живо, с настоящим репортажным огоньком показано пребывание во Дворце пионеров делегации муниципалитетов Бирмы, с каким теплым юмором запечатлен на пленке маленький Ким, пятилетний мальчуган и талантливый шахматист. Хорошо показаны и маленькие балерины, исполнительницы индийских народных танцев. Словом, «Наш дворец» — несомненная удача.

Преодолев всевозможные трудности, фильм сделали. Пришло обрадовавшее всех сообщение об успехе на всесоюзном смотре. И тотчас стал вопрос о том, что делать дальше. Ко второй серии «Нашего дворца» можно будет вернуться, но не сразу, а через год, быть может, даже через полтора. Значит, нужно выходить за стены клуба, в большую и интересную жизнь, которая кипит здесь же, рядом, за оградой старого тенистого парка.

В студии идет все время дискуссия о том, нужно ли или не нужно переходить к игровому кино. Сторонников игрового фильма не смущает отсутствие сценария и опыта, не останавливает и сознание, что актеры и постановщики не рождаются по мановению волшебной палочки.

Однако многие из активистов студии рассуждают очень трезво и считают правильным пока только путь документального кино. И они возьмут, видимо, верх.

Студия и ее творческие кадры полны желания совершенствовать технику съемки, монтаж, звуковое оформление картин. Ведь не за горами Второй всесоюзный смотр любительских фильмов. На нем требования будут куда выше, чем на Первом смотре. Однако ведь и ребята за оставшееся время многому смогут научиться. Особенно, если не только А. Панн, но и другие работники студии «Узбекфильм» найдут время помочь юным кинолюбителям воим советом.

Юр. ШЕР

Перед съемкой сюжета

Способ комбинированных съемок, известный под названием «блуждающая маска», находит все более широкое применение на кинопроизводстве. Однако в этой области сделаны лишь первые шаги. Многие съемочные коллективы проявляют неоправданную робость в освоении этого метода, который (разумеется, при правильном его использовании) позволяет делать фильмы быстрее и лучше.

Оживлённые споры и разноречивые оценки вызвал экспериментальный фильм «Человек человеку...» (режиссер Г. Александров), созданный по способу блуждающей маски. Нельзя не согласиться с некоторыми критическими замечаниями по адресу фильма—суть их сводится к тому, что новый метод съемок мог бы быть использован с большим художественным эффектом. Но постановка эта была заявлена авторами в первую очередь как именно технический эксперимент, и в этом отношении она себя в значительной мере оправдала.

Скептики ссылаются также на многие серьезные технические неполадки, которые на первых порах отмечались в практике работы по способу блуждающей маски. Ну что ж, и такие неполадки говорят лишь о необходимости лучше осваивать новую технику. Они должны не отпугивать, а побуждать еще энергичнее, настойчивее, смелее испытывать и совершенствовать новый метод.

Конечно, блуждающая маска годится не на все случаи кинематографической жизни. Но там, где ее применение оправдано характером постановки, блуждающая маска, несомненно, принесет большую экономию времени и средств, а главное, поможет добиться высоких художественных результатов.

Б. Коноплев

Разрешите напомнить

Да, о ней, о блуждающей маске! Как известно, разработка этого прогрессивного метода комбинированных съемок была проведена киностудией «Мосфильм» совместно с НИКФИ. В результате созданы технологические процессы для черно-белых и цветных съемок, выпущены образцы новых масочных кинопленок и разработаны процессы их обработки. Были созданы специальные киносъемочные аппараты, конструкции инфраэкранов и другие необходимые приспособления (рис. 1—2).

Блуждающая маска с успехом используется на «Мосфильме», «Ленфильме», Киевской студии имени А. Довженко и Одесской студии. Намечено применить этот метод в постановках студии имени М. Горького и Тбилисской студии.

Не вдаваясь в технические подробности, коротко напомню о том, как проводится комбинированная съемка по методу блуждающей маски.

Игровая сцена с актерами и фон, в отличие от многих других способов, снимаются на одну негативную пленку.

В съемочный аппарат специальной конструкции заряжаются две кинопленки. При одновременном протягивании их во время съемок на негативной пленке получается скрытое изображение актерской сцены, на другой, масочной инфрапленке после специальной обработки образуется силуэтное изображение той же актерской сцены на прозрачном фоне. Это изображение и называется б л у ж д а ю щ е й м а с к о й, так как оно от кадра к кадру меняется, точно повторяя движения действующих лиц в актерской сцене (рис. 3).

При второй экспозиции, то есть при досъемке на пленку натуры или декорации, на которой снят актер, в обычный киноаппарат заряжают две пленки: обработанную маску и негативную кинопленку с ранее снятой, но еще не проявленной актерской сценой.

Обе кинопленки точно совмещаются и одновременно протягиваются через съемочный аппарат. Обработанная в специальных рас-

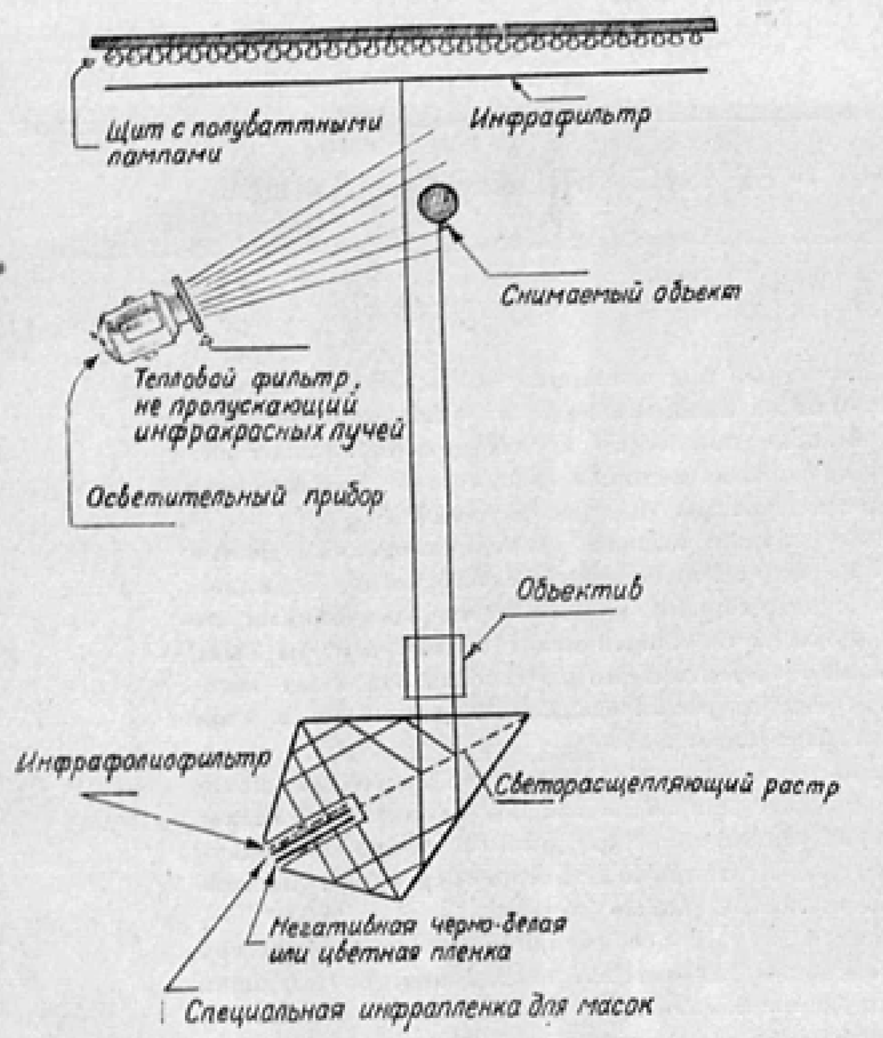


Рис. 1

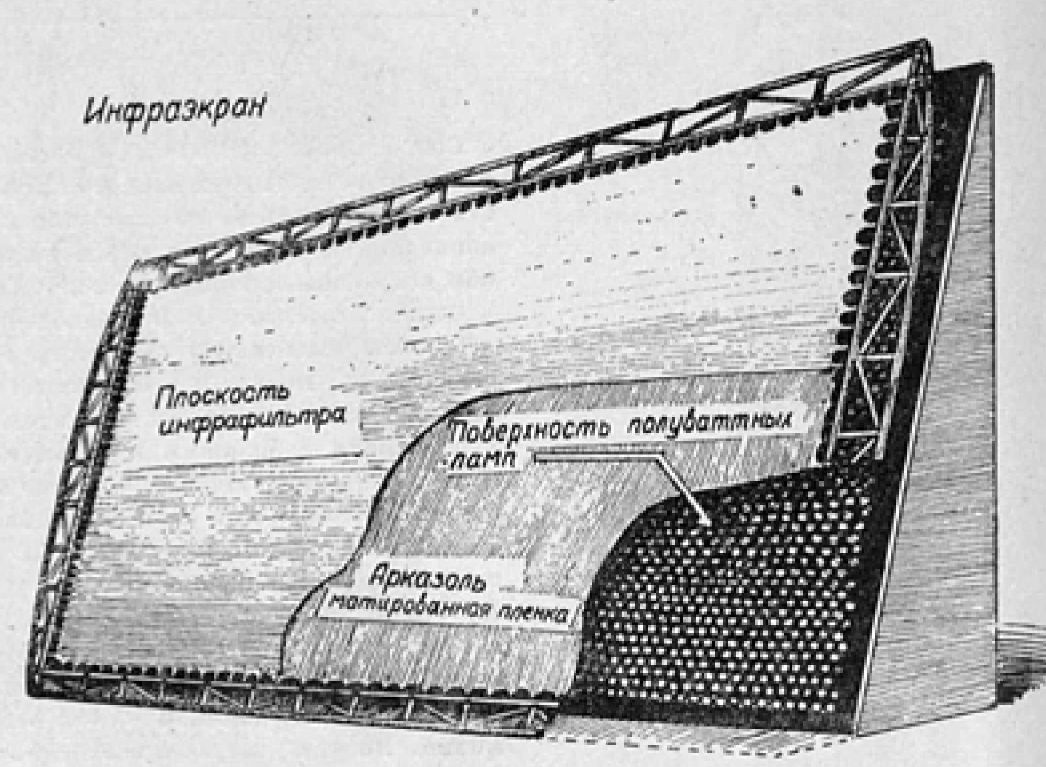


Рис. 2

Инфраэкран

Дуговые приборы с теплафильтрами

Инфрафильтр

Белое каше

Инфрафильтр

Готовый кадр

Рис. 3

Первая экспозиция

Инфраэкран

Объектив и
светорасщепляющие призмы

Обработанная маска

Негативная черно-белая
или цветная пленка

Пленка для маски

Вторая экспозиция

Пленка, несущая
скрытое изображение

Готовый кадр

Маска

Рис. 4

творах черная непрозрачная маска большой плотности точно прикрывает на негативной кинопленке места, экспонированные при первой съемке. Поэтому снимаемый во вторую экспозицию объект не засвечивает ранее снятую актерскую сцену. В результате после проявки на негативной кинопленке получается комбинированное изображение.

Съемка актерской сцены при первой экспозиции производится на фоне так называемого инфраэкрана. Он представляет собой довольно сложную конструкцию: это металлическая рама, на которую натянут экран-фильтр, пропускающий инфракрасные лучи от мощных светильников—смонтированных на специальных рамах ламп накаливания, отстоящих от плоскости экрана-фильтра на 60 *см* (рис. 4).

Применение инфраэкрана и осветительных приборов для освещения актеров фильтрами, пропускающими белый свет и не пропускающими инфралучи, обеспечивает необходимую сепарацию света.

Некоторая сложность технического оснащения и необходимость точного соблюдения технологического регламента при съемках по методу блуждающей маски обычно щедро окупаются получаемыми результатами.

В. Строева, Г. Рошаль

Реальность и фантастика

Даже в том, еще далеко незрелом состоянии, в каком находится сейчас метод блуждающей маски, он открывает огромные возможности.

На практике наших работ над картинами «Веселые звезды», «Борис Годунов», «Полюшко-поле», «Хованщина», а также над трилогией «Хождение по мукам» мы убедились, что блуждающая маска—это поистине один из самых острых и перспективных технических приемов кинематографии.

Конечно, блуждающая маска не должна являться только средством создания фона, в качестве которого она использована в ряде картин. Будущее блуждающей маски—в ее сочетании со сложным кашетированием, двойной и многократными экспозициями.

Оператоы Б. Горбачев, А. Ренков, И. Фелицин, Г. Айзенберг, Б. Арецкий, художники Л. Александровская, Н. Звонарев и другие мастера комбинированных съемок умеют сочетать воедино живописные задания и технические особенности каждой сцены. Если нужно, они могут добиться фантастических эффектов,—вспомните «фантасмагорию» в фильме «Восемнадцатый год» (видения Рощина перед попыткой к самоубийству), ряд сцен в «Поэме о море», экспериментальный фильм «Человек человеку...» Г. Александрова. С другой стороны, они умеют создать иллюзию совершенно реалистических, живописно полноценных кадров, в которых иногда не уловить наличие трюкового приема.

Подобные кадры воспринимаются как снятые целиком на натуре—например, ледоход в «Хмуром утре».

Почему, однако, мы пишем, что этот метод находится на самой первоначальной стадии? Беда в том, что у нас нет еще достаточно надежной и точной аппаратуры.

Думаем, что проблема блуждающей маски неразрывно связана с общей проблемой развития техники комбинированных съемок. Об этом надо говорить отдельно и более подробно.

Во всяком случае, новый метод требует все более широкого внедрения потому, что это не только принесет определенную экономию, но и расширит творческие возможности кино, поможет воплотить самые смелые фантазии.

Однако не следует и преувеличивать значение метода блуждающей маски. Полностью заменить натуру он никогда не сможет.

Сейчас самое главное—добиться того, чтобы в тех пределах, в каких применяется блуждающая маска, она могла бы давать безотказный эффект.

При одном инфраэкране на всю нашу студию «Мосфильм», при мизерном количестве необходимой аппаратуры даже самые простые задачи производственного плана не могут быть вовремя осуществлены.

Итак, нужна модернизированная и доведенная до гораздо более высокого качества съемочная аппаратура для блуждающей маски. Нужно увеличить количество фоновых экранов в студиях. В наступающую эпоху широкоэкранных, широкоформатных и панорамных фильмов инфраэкраны должны быть увеличены в объеме.

Отдельно надо решить, наконец, задачу усовершенствования цветных широкоэкранных наплывов, сделать полноценным контратипирование цветных пленок, продумать вопросы творческого использования разных ритмов движения, замедленных и убыстренных съемок, цейтлупы, стопкамеры и так далее. Всем этим мы еще очень мало пользуемся.

Л. Александровская

Поиски композиции кадра

Уже много столетий назад русские иконописцы, а позднее художники Ренессанса умело компоновали в картинной плоскости лица. пейзажи и интерьеры в разных ракурсах и с различными точками схода. В «Тайной вечере» Леонардо да Винчи знатоки насчитывают чуть ли не одиннадцать горизонтов и точек схода.

Сложно решаются проблемы композиции в современной живописи. От удачного их решения в огромной мере зависят художественные достоинства картины.

Кинематограф при обычной съемке лишен этих возможностей.

Ведь объектив имеет одну точку зрения, один горизонт, любой ракурс одинаков для всех участников сцены. Если снимать снизу—все будет снизу, если сверху—все будет сверху.

Попытки преодолеть единственную точку зрения объектива крайне ограниченны: это расстановка актеров на разных уровнях, выделение их светом или цветом, это дифференциальная наводка на фокус и, наконец, съемка с движения и крана.

Однако далеко не всегда эти средства позволяют добиться нужного художественного эффекта.

Применение блуждающей маски в фильме «Высота» позволило снять актеров в самых выгодных для них ракурсах, а фон, снятый с высокой точки, впечатать за ними с любым уровнем горизонта.

В этой статье я как кинохудожник хочу рассказать о нескольких композиционных приемах применения блуждающей маски.

Бескрайнее поле пшеницы, а на переднем плане—три колоска во весь экран. Это кадр из фильма «Полюшко-поле». Ни одним современным объективом не снять этот кадр в достаточной резкости. В фокусе будут либо поле, либо крупные колосья. При помощи блуждающей маски были запечатлены крупно, во весь экран, колосья пшеницы, а поле было снято на натуре второй экспозицией.

В картине «Хмурое утро» лирическая сцена между Анисьей и Латугиным происходит на фоне ледохода. Я не буду говорить о трудностях организации такой съемки на натуре. Хочется сказать о другом—о композиции кадра. Анисья и Латугин сняты в павильоне крупным планом при помощи блуждающей маски. Точка аппарата была такая, чтобы возможно лучше показать их лица, то есть на уровне глаз. А впечатанный ледоход снимался с низкой точки, так что льдины проплывают на переднем плане и солнечные блики не засвечивают кадр.

В другом кадре актеры сняты средним планом на фоне льдин, образующих водоворот. Чтобы подчеркнуть фигуры актеров, точка аппарата была снижена, а чтобы показать кругообразное движение льда, фон снимался с высоты около трех метров. В этом случае применялась съемка по существу с двумя горизонтами (одним—для актеров, другим—для фона).

Интересно в техническом отношении сделана сцена фильма «Восемнадцатый год», где Телегин понуро сидит у печки-буржуйки и вспоминает о том, как красноармейцы, спасшие Дашу от грабителей-«попрыгунчиков»,

привели ее домой. На экране вокруг Телегина возникает «видение». Огромные, полупрозрачные фигуры красноармейцев, Даши и самого Телегина медленно проплывают перед маленькой фигурой у печки. Телегин снят блуждающей маской (общим планом). Комната, в которой происходит действие, и актеры сняты очень крупно и, кроме того, рапидом. Таким образом, здесь достигается смещение масштабов не только в пространстве, но и во времени. Видение как бы проплывает перед глазами Телегина.

Эти примеры показывают, как мы с оператором Б. Арецким пытались применять блуждающую маску для более острого композиционного решения кадра.

Но ведь это лишь отдельные сцены в разных фильмах.

Я убеждена, что с усовершенствованием, упрощением техники блуждающей маски перед нами откроются новые горизонты. Тогда режиссер сосредоточит свое главное внимание на игре актеров, а оператор и художник, пользуясь новыми композиционными возможностями, сумеют намного обогатить изобразительную сторону фильмов.

Г. Айзенберг

Безграничные возможности

Известно, что любой метод комбинированной съемки хорош только для решения определенной группы задач. Универсальных методов комбинированной съемки не существует. Почему же именно блуждающая маска вызвала такой большой интерес? Потому что она дает возможность «вписать» актера в место действия. При этом раздельная съемка актера и места действия открывает новые, весьма интересные изобразительные возможности. Каковы же они?

Светотональные и цветовые отношения. Соединяя актерскую сцену с фоном (а им может быть и кинокадр, и макет, и фото, и рисунок), оператор может один и тот же фон делать светлым и темным, затемняя часть фона серыми или цветными фильтрами, создавать очень реалистические эффекты сумерек, ночи, менять настроение сцены. Используя разноцветные фильтры в цветных фильмах, можно несколько различно снятых фонов выдержать в одном нужном тоне—золотистом, голубом и т. д. В публикуемом нами кадре (фото 1) для ночного фона использован дневной контржурный план, впечатанный через сине-зеленый фильтр, тогда как первый план освещен теплым светом фонариков (большинство кадров из экспериментального фильма «Человек человеку...»).

Глубина, резкость, стереоскопия. Блуждающая маска разрешает снять очень крупный план актера, любую деталь и соединить их с отчетливым глубинным фоном. Это создает подлинную стереоскопичность кадра (фото 2).

Массовые сцены. Всегда сложно и дорого снимать сцены с актером или группой актеров на фоне массовки. Гораздо удобнее снять отдельно массовку и затем перед инфраэкраном—весь эпизод с актерами (фото 3).

Режимные съемки. Пурпурный закат на реке Иркут (фото 4) длился несколько минут. Так как мы не были связаны организацией актерской сцены, мы успели снять 4—5 различных фонов. А затем на этих фонах была снята довольно длинная сцена песни индонезийской девушки.

Только таким образом можно показать актерскую сцену на фоне грозы, шторма, снежного бурана, утренних туманов, радуги и много другого, чего по-настоящему еще не было на экране.

Особенно трудно провести режимную съемку с движения на воде. В фильме «Человек человеку...» есть такая сцена: гондола плывет по Москве-реке на восходе солнца. Ее нужно снимать с идущего рядом катера. Но как осветить актеров? В сцене много кадров, а восход длится несколько минут... Завтра и послезавтра все будет совсем другим—и небо и вода... Но фон был снят отдельно, а гондола—в маленьком бассейне перед

Фото 1

Фото 2

Фото 3

Фото 4

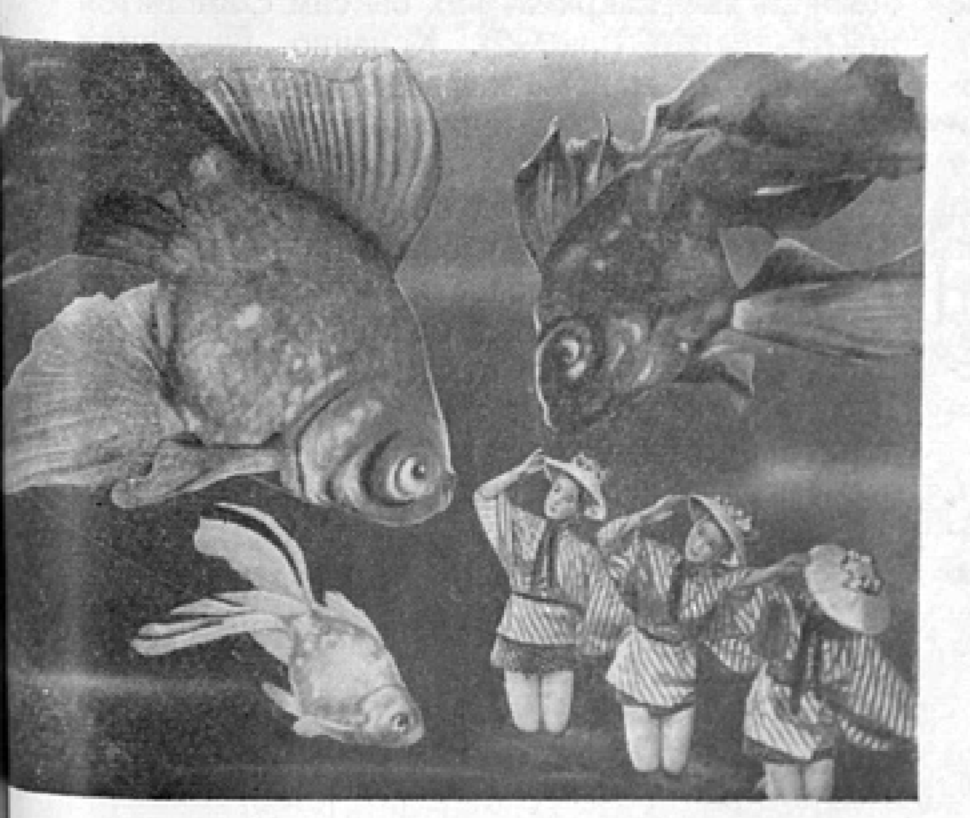


Фото 5

Фото 6

инфраэкраном. И все кадры эпизода выдержаны в одной гамме.

Кинофантастика. Фильм «Человек человеку...» имеет подзаголовок—«кинофантазия». Поэтому мы использовали замечательные возможности маски и в этом направлении: сзади танцоров исчезают стены вагона и открывается пейзаж Байкала, непрерывно меняется цвет бурлящих вод у плотины ГЭС, японские танцовщицы (фото 5) исполняют свой танец среди золотых рыбок, маленький поднос, инкрустированный крыльями бразильских бабочек, становится большой, искрящейся необычными красками декорацией, а радиатор автомобиля превращается в огромный фантастический машинный зал...

Но разве эти возможности важны только для фантастики?

Выразительность кадра. Представьте себе обычную морскую волну силой в 4—5 баллов, снятую крупно, с очень низкой точки и рапидом. Соединяя актерскую сцену с этим фоном, вы можете добиться таких масштабных соотношений, что создастся эффект океанского шторма. Снимите облака замедленнс—и они будут мчаться сзади актера с ураганной скоростью. Можете заставить актеров действовать на фоне и внутри макета (рушится или горит здание, тонет корабль, мчится снежная лавина...).

Блуждающая маска дает также возможность снимать актерскую сцену и фон в разных ракурсах, объективом различного угла зрения. Этот прием нескольких горизонтов используется живописцами с давних времен.

Съемка без декораций. Можно ли позволить себе показать в фильме сцену длиной в 10—15 метров, происходящую, например, в Версальском дворце? Можно, если ее снять методом блуждающей маски, а интерьер—с фотографии, и при этом камерой, находящейся в движении (фото 6).

Диапазон изобразительных возможностей блуждающей маски чрезвычайно велик, и можно не сомневаться, что этот метод поможет дальнейшему обогащению палитры киноискусства.

М. Семенов

Так был снят морской бой

Мне довелось участвовать в создании фильма «Адмирал Ушаков» в качестве художника комбинированных съемок. Постановщик картины М. Ромм поставил перед нами задачу: снять кадры, где действие происходит на парусном флоте.

Снимать подобные сцены на парусных кораблях в натуральную величину не представлялось возможным: таких кораблей попросту не было. Поэтому построили декорации части палубы и макеты лодок... Все кадры проплыва кораблей в кильватерной колонне, их стоянки в портах, а главное, эпизоды морских боев предстояло снимать на макетах парусных кораблей в искусственном бассейне методом блуждающей маски (рис. 1).

Мы искали способ, при котором актер, снятый ранее на фоне инфраэкрана, органично соединялся бы с водной поверхностью бассейна. Искали и нашли. Было решено использовать способность водной поверхности отражать предметы, подобно зеркалу.

Брезентовый бассейн, установленный у основания инфраэкрана, как бы сам становится инфраэкраном (рис. 2). Конечно, светосила отраженного в воде инфраэкрана несколько ниже, но она достаточна для образования маски. Если фоновую стенку брезентового бассейна прикрыть под определенным углом кусками стекол—так, чтобы в них отражался инфраэкран,—то плоскость экрана и его отражение в воде составят одно целое, подобно небу, отраженному в открытом море.

Актер, оказавшийся на водной поверхности такого бассейна, может быть освещен, вода же сыграет роль зеркала, отражая инфраэкран.

Вот это отражение экрана и актера фикси-

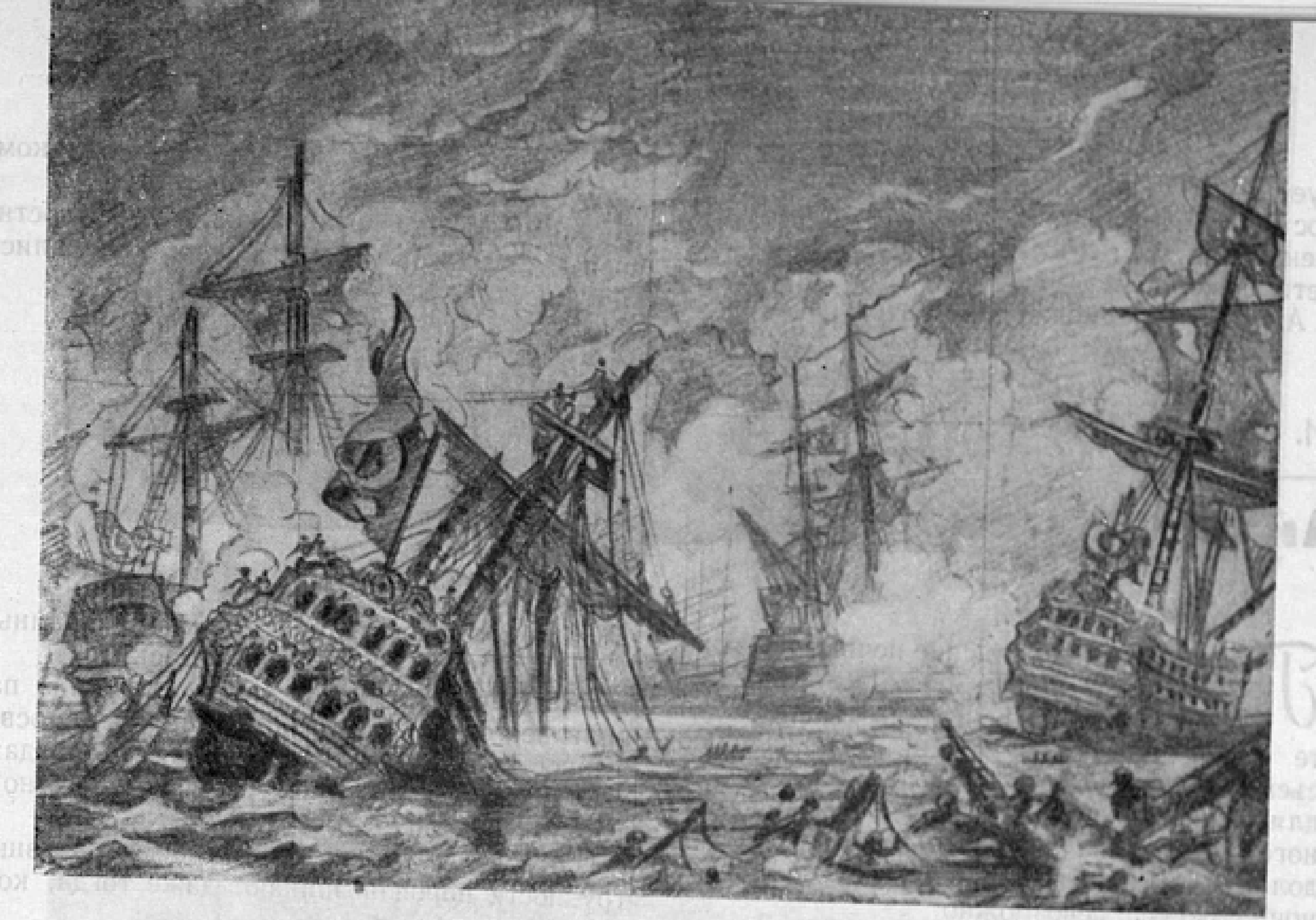


Рис. 1

Примерная композиция введения актеров в макетный кадр „Морской бой"

Инфраэкран

Листы стекол

Белое каше освещается инфрасветом

Рис. 2

руется блуждающей маской, что дает возможность органически включить сцену в изображение той части бассейна, где плавают макетные корабли.

Актер в воде может плескаться, и брызги, озаренные светом, также переносятся на комбинированный кадр.

Таким образом были сняты, в частности, сцены у обломков мачт, за которые цеплялись тонущие турецкие матросы.

И. Фелицин

Актер и пейзаж

Прекрасны украинские ночные пейзажи, воспетые Гоголем и запечатленные на полотнах Куинджи. Но попробуйте перенести их на экран! К сожалению, съемка актера на таком фоне представляет для оператора (особенно для оператора цветного фильма) значительные, а порой и непреодолимые трудности: ведь снимать в лунную ночь пока еще невозможно

На помощь могут прийти комбинированные съемки методом блуждающей маски.

Этот метод позволяет снять актеров в павильоне, создав необходимый уровень освещенности, и «перенести» их в пейзаж, созданный любым способом: натура, макет, рисунок, фото и т. д. (фото 1).

При съемке обычным способом серьезные трудности порой возникают даже тогда, ког-

Фото 1

Фото 2

Фото 3

Фото 4

да, казалось бы, световые условия благоприятны. Сцена может состоять из многих монтажных планов, каждый из которых требует многократных повторных съемок (дублей). На все это необходимо время, а нужное состояние природы длится буквально секунды и безвозвратно исчезает... И здесь приходит на помощь блуждающая маска (фото 2). На натуре может быть снят только общий план с актерами и фон, а остальная часть эпизода снимается в павильоне, где можно тщательно, не торопясь, «отработать» актерскую игру, грим, освещение, звукозапись. Затем актеры включаются в ранее снятый фоновой пейзаж. Как бы ни был сложен эпизод, каково бы ни было число его монтажных планов, он будет выглядеть цельным по «состоянию природы».

В процессе постановки фильма, к сожалению, еще нередки случаи, когда условия занятости актера не позволяют осуществить нужные съемки в экспедиции. Казалось бы, природа благоприятствует съемкам—тихие вечера, красивые закаты, расцвеченные нежными цветами облака, но... нет актера—он занят в театре. Наконец, явился актер, а погода оказалась с ним в ссоре—идет дождь и небо хмурое, серое (фото 3 ,4). Читатель уже догадывается, что здесь поможет все та же блуждающая маска, это она «помирит» актера и природу. Пользуясь этим техническим методом, можно провести отдельные натурные съемки, вовсе не вызывая актера в экспедицию.

Эти три примера из моей собственной практики, понятно, далеко не исчерпывают всех возможностей блуждающей маски. Подлинно творческое применение этого метода сулит замечательные плоды.

Новый вид зрелища—телевидение—все больше привлекает внимание мастеров кинематографии и театра. Все чаще возникают споры о его достоинствах и недостатках, о его перспективах и взаимоотношениях со смежными искусствами.

Этой большой, новой в нашей творческой жизни проблеме посвящена статья М. И. Ромма.

Редакция не разделяет некоторых взглядов автора, в частности его понимания реалистичности искусства как «подробности», жизнеподобия изображения; реализм—это понятие идейное, а не технологическое, и реалистичность спектакля, фильма определяется прежде всего тем, как художник раскрывает явления жизни.

Надо отметить, что и автор статьи верно указывает на развитие кино от «восстановления подобия жизни» к исследованию жизни.

Весьма спорны мысли автора по поводу того, может ли современный театр соперничать с кинематографией в правдивости отражения жизни. Есть в статье и другие дискуссионные моменты.

Тем не менее редакция считает статью М. Ромма интересной, заслуживающей внимания и обсуждения. Она побудит мастеров искусств и зрителей задуматься и поспорить о некоторых сторонах развития художественной культуры.

Мих. Ромм

Поглядим на дорогу

Общество наше примечательно многим, и в частности тем, что впервые в истории человечества мы научились не только заглядывать в будущее, но точно определять основные его черты. Мы знаем, сколько тканей будем производить через несколько лет, сколько построим квартир, куда и сколько проложим дорог; знаем, как будут выглядеть наши города—существующие или те, которых еще нет на карте. Знаем мы также, сколько будет построено кинотеатров и сколько наших сограждан будет ежевечерне смотреть телевизионные передачи. Но мы редко задумываемся над тем, что в наши великие времена совершается с искусствами, в которых мы работаем, какое положение займут они в том обществе, которое мы строим, как будут они развиваться.

В эпоху, когда все взоры обращены вперед, когда каждое дело человеческих рук рассматривается в перспективе близкого и далекого будущего, мне кажется, стоит подумать и о будущем наших искусств, попытаться осмыслить их путь или хотя бы установить несомненные уже сейчас вехи в их движении.

Мне хочется поделиться рядом соображений, не претендуя на неоспоримость выводов. Соображения эти касаются судьбы кинематографа в ряду соседних с ним искусств—театра и телевидения (из чего следует, что я полагаю телевидение самостоятельным искусством).

Прежде всего мне кажется необходимым рассмотреть условия, при которых возник и превратился в искусство кинематограф. Рассмотреть эти условия можно с трех сто-

рон: с точки зрения развития технических знаний человечества, с точки зрения его общественного развития и, наконец, с точки зрения логики развития искусства и литературы, разумеется, связанных и с общественным укладом и с техническим уровнем.

Я приношу извинения читателям за повторение нескольких общеизвестных истин, но они мне нужны для того, чтобы связать воедино рассуждения о кинематографе.

●

Развитие технических знаний человечества идет как бы с беспрерывным ускорением—кривая движется вверх по какой-то необыкновенно крутой параболе. От каменного топора до открытия обыкновенного колеса прошло несколько сот тысячелетий. Каменный век длился около семисот тысяч лет. Но вот возникла бронза, и все отрасли знаний стремительно двинулись вперед. Бронзовый век длился всего три-четыре тысячи лет, он был примерно в двести раз короче каменного века.

Затем крупнейшие открытия стали следовать одно за другим с почти беспрерывным нарастанием темпов. Даже средневековье, отбросившее человечество далеко назад, задержало его развитие всего на несколько веков—минутная пауза, не больше.

От открытия пороха в Европе до сооружения первой паровой машины, ознаменовавшей наступление новой эры, прошло только триста—триста пятьдесят лет; от паровой машины до первого парохода, который пересек океан, прошло всего-навсего столетие; а от первого океанского парохода до самолета — уже только полвека.

Счет, который шел на сотни тысячелетий, потом—на тысячелетия, потом—на столетия, на десятилетия,—сейчас уже идет на годы. Еще недавно человек создал реактивный самолет, но вот уже создан искусственный спутник, а через год—искусственная планета. Накопление технических знаний идет с необыкновенной быстротой.

Мы даже не замечаем подчас, что сплошь окружены предметами, история которых насчитывает менее века.

Эту статью я пишу авторучкой, которой не было сто лет назад, при свете электрической лампы, которой не было сто лет назад. На мне рубашка, которая сшита не из шелка, не из шерсти и не из полотна, а из ткани, которой не было сто лет назад. Мне мешает работать доносящийся из окна шум троллейбусов и автобусов, которых не было сто лет назад.

Кроме того, мне мешают звуки радио: моя семья в соседней комнате смотрит телевизионную картину. Я устал, я снимаю с коробки сигарет целлофановую обертку (целлофана тоже не было), закуриваю (спичек не было), выхожу на лестничную площадку, спускаюсь в лифте (лифтов тоже не было) и погружаюсь в мир современного города, где каждый шаг отмечен печатью XX века.

Одним из элементов грандиозной технической революции, совершенной человечеством, было и открытие кинематографа—сначала немого, затем говорящего, затем цветного и, наконец, широкоэкранного, то есть открытие искусства, которое впитало в себя и продолжает впитывать завоевания техники последних десятилетий.

Таким образом, появление кинематографа стоит в ряду того бурного технического движения, которое мы наблюдаем сейчас в мире. Кинематограф и телевидение—это искусства, которые идут об руку с техникой, обязаны ей своим рождением и принимают на вооружение важнейшие технические новшества, так изменившие нашу жизнь.

Эти свойства кинематографа и телевидения я считаю чрезвычайно важными в связи с той ролью, которая будет принадлежать им в будущем коммунистическом обществе.

Я лично глубочайшим образом уверен в том, что роль кинематографа по мере нашего продвижения к коммунизму будет все время возрастать. Я уверен, что кинематограф появился на свет не для того, чтобы занять скромное место в ряду равноправных ему зрелищных искусств. Судьба его—стать главным, ведущим зрелищным искусством эпохи коммунизма.

●

Но ведь известно, что кинематограф появился на свет как очередное изобретение буржуазной эпохи. Поначалу он смахивал на грубый ярмарочный аттракцион. Он вторгся в среду древних, устоявшихся искусств как чудовищное дитя века наживы. Литература к этому времени достигла высот совершенства; живопись—пределов утонченности; в театре были Станиславский и Мейерхольд. А на экране было вот что.

Бородатый граф, придя на почту, замечает хорошенькую горничную. Горничная отправляет сотни писем,—быстро облизывая марки,

она наклеивает их. Сладострастно оглянувшись, граф расправляет усы, хватает горничную и целует ее. Но так как язык и губы горничной стали клейкими от марок, граф прилипает к ней и не может оторваться. Появляется жена графа и бьет его. Вмешиваются почтовые чиновники. Происходит всеобщее побоище.

Вот содержание короткометражной комедии, которую я помню так ясно, как если бы видел ее вчера. Эта комедия была создана в те годы, когда уже умер Чехов, а Горький находился в расцвете творчества, когда Блок создал «Незнакомку», когда писал Метерлинк.

А вот драма. Муж и жена на пляже. С ними маленькая девочка. Муж — очевидно, положительный персонаж, с большой бородой. Жена легкомысленная, в шляпке. Появляется молодой человек в канотье, с закрученными усиками (явный признак соблазнителя); человек в канотье подмигивает молодой женщине, и та идет к нему; они скрываются в кустах. Обнаружив исчезновение жены, муж подскакивает от ярости и бросается за ними в погоню. Бешеное объяснение, мужчины зверски жестикулируют. Дамочка демонически хохочет. Тем временем девочка входит в воду и исчезает в волнах. Следующий кадр: рыбак выносит из моря на руках мертвую девочку. Муж и жена в отчаянии бегают по берегу и рвут на себе волосы. Труп девочки лежит на песке.

Трудно сейчас поверить, что это произведение могло бы вызвать в зале потоки слез. Но тогда зрители свято верили в правду происходящего на экране, они видели, что девочка утонула,—и плакали: ведь вода была настоящая, песок на берегу был настоящий, люди выглядели как настоящие. Это была движущаяся фотография, и зритель верил ей, как верил всякой фотографии. Магия нового аттракциона действовала в полную силу.

Но уже очень скоро кинематограф сделал ряд открытий, которые превратили его из грубого трюка, из средства наживы в одно из самых могучих искусств нашего времени.

Одно из этих открытий—как мне кажется, важнейшее и принципиальнейшее—заключалось в том, что в кинематографе все живущее естественной жизнью выглядит необычайно убедительно, невиданно достоверно. Вода, огонь, ветер, деревья, облака и морской прибой, животные—все это оказалось на экране наиболее выразительным.

Художники кинематографа стали задумываться над поведением человека на экране. Великий закон кинематографа—правдолюбие—стал медленно пробивать себе дорогу.

•

Диалектика развития кинематографа заключается, в частности, в том, что его главнейший эстетический принцип постепенно приходил к своей прямой противоположности. На первых порах кинематографистам казалось, что отсутствие слова можно возместить только преувеличенным движением. Приходя в отчаяние, люди рвали на себе волосы; в горе охватывали голову руками и раскачивались; в гневе—таращили глаза или подпрыгивали на месте; в припадке страсти—раздували ноздри и тяжело дышали; в недоумении—высоко поднимали брови, разводили руками и пожимали плечами. Этот набор штампованных мимических средств и жестов был заимствован у плохого театра и увеличен во много раз.

Но постепенно кинематограф пришел к величайшей сдержанности актерской работы, к величайшей ее правдивости, к такой точности, к такой тонкости передачи чувства, какой никогда не знал ни один театр в мире.

Открытие крупного плана, съемки с движения, монтажа, ракурса, детали позволило кинематографу наблюдать человека так подробно, так пристально, так близко, что человек на экране получил возможность вести себя со сдержанностью, совершенно отвечающей жизненной мере.

Это общеизвестно и не нуждалось бы в повторении, если бы мы сделали из этой общеизвестной истины должные выводы о путях дальнейшего развития кинематографа и театра. Ведь именно это свойство привело к тому, что, начав свое движение как ярмарочный аттракцион, кино превратилось в искусство глубоко психологическое.

Вряд ли сейчас найдется человек, особенно молодой, который усомнился бы в том, что кинематограф является искусством, и притом одним из самых могучих искусств. А ведь еще лет тридцать тому назад такой спор был обыденным.

Сегодня духовное воспитание молодежи, ее эстетическое, моральное формирование и у нас и во всем мире происходит под сильнейшим влиянием кинематографа—не меньшим, чем влияние литературы, а может быть, и большим.

Причина такого огромного воздействия кинематографа на умы молодежи заключается вовсе не в том или не только в том, что это зрелище общедоступное, но прежде всего в том, что оно обладает особыми и новыми могучими свойствами, которые выдвинули его в первые ряды зрелищных искусств XX века. Эти свойства кинематографа самым прямым образом связаны с развитием техники.

Мы знаем, что коммунизм не мог бы быть построен без технической революции. Нет той области жизни человечества, которая могла бы быть приспособлена для обслуживания коммунистического общества без решающего технического перевооружения. Почему-то мы исключаем из этого всеобщего закона технику, предназначенную для искусства, например кинотехнику. Полагаю, что появление и развитие кинематографа доказывает, что и в области зрелищных искусств действует тот же самый закон.

•

В области общественных наук за последнее столетие, как известно, сделано величайшее в истории человечества открытие—научно обоснованная Марксом теория перехода человечества к коммунизму. Практическое осуществление этого грандиозного научного открытия тоже поражает своей быстротой. «Капитал» опубликовывался в течение почти сорока лет. Первый том его вышел в 1867 году, второй—в 1885; третий—в 1894 и, наконец, последний, не завершенный Марксом четвертый том (теория прибавочной стоимости) был издан только в 1905 году. Но уже через двенадцать лет после выхода этого тома в России совершилась Октябрьская революция и теория Маркса получила подтверждение на практике одной шестой части земной суши—всего через шестьдесят лет после написания «Коммунистического Манифеста».

С этого момента начинается новая история человечества, история развития новых общественных отношений, которая, несомненно, должна сопровождаться переворотом и в области искусства.

Одно из обстоятельств, которые должны повлечь за собой переворот в области искусства,—это колоссальное расширение круга потребителей профессионального искусства при социализме и особенно при коммунизме.

История положения художника в обществе на протяжении последних двух столетий заслуживает, как мне кажется, внимания в цепи этих рассуждений. Ведь еще лет сто—сто пятьдесят назад профессионалы искусства были редкими людьми на земле и работали для очень узкого круга потребителей. Вспомним, что еще во времена Пушкина литератор, даже самый популярный, по существу, не мог жить литературным трудом.

Буржуазия резко расширила круг потребителей искусства и литературы. Уже к концу XIX века известный писатель был человеком богатым, так же как известный актер, известный режиссер или известный художник. Это отразилось на самоощущении художника (он стал ощущать себя полубогом) и создало сложную зависимость между художником и потребителем.

Количество лиц, профессионально занимающихся искусством, стремительно росло. Уже к началу нашего века театры в городах Европы стали насчитываться десятками, книги распространяться во многотысячных тиражах.

Как всем нам известно, при социализме круг потребителей профессионального искусства стал расти еще быстрее, и у нас уже весь народ становится зрителем и читателем, причем потребность в чтении и зрелище все возрастает.

Знаменитые актеры прошлого века примечательны, в частности, тем, что их было очень мало. Ныне у нас в стране актерским ремеслом занимаются десятки тысяч человек.

Мы со школьной скамьи знаем, что человек коммунистического общества в своем свободном развитии сделает искусство своей органической потребностью. Однако ни одно искусство не может сравняться с кинематографом в массовости аудитории.

МХАТ за шестьдесят с лишним лет существования, вместе с филиалом, пропустил через свои стены двадцать—двадцать пять миллионов человек, или десять процентов населения нашей страны. Это если считать все спектакли, начиная с премьеры «Царя Федора Иоанновича», и если при этом предположить, что каждый спектакль проходил с аншлагом.

Но каждая средняя советская картина, имеющая, как выражается кинопрокат, «удовлетворительный успех», собирает столько же зрителей в первые же месяцы проката. Однако есть картины, которые за пятнадцать-двадцать лет собрали только в нашей стране до ста пятидесяти миллионов зрителей

каждая. Плоды труда крупного советского кинорежиссера видели сотни миллионов, а то и миллиард зрителей.

Эти цифры общеизвестны, но мы подчас не придаем им должного значения, не вдумываемся в само понятие массовости искусства. Об этих цифрах нужно помнить, когда мы будем примеряться к функциям искусства в будущем коммунистическом обществе, в том обществе, где все человечество сольется в единую, дружную трех-четырехмиллиардную семью и где любое произведение искусства должно быть доступно любому человеку на земном шаре.

Итак, кинематограф, открытый в буржуазную эпоху в качестве очередного прибыльного изобретения, очередного аттракциона, оказался необходимым для развития культуры коммунистического общества, переход к которому был обоснован Марксом за несколько десятилетий до открытия кинематографа.

●

Чем больше расширялся круг потребителей искусства, чем искусство делалось общедоступнее, чем оно становилось более распространенным,—тем большее развитие получали в нем реалистические тенденции. Я исключаю здесь часть западной живописи, скульптуры, музыки, ибо многие буржуазные художники с определенного времени стали сознательно ориентироваться на узкий круг потребителей, стали работать в расчете на «знатока» или на очень богатого человека, подражающего знатокам.

Историю русской литературы XIX века можно рассматривать как историю все большего внимания к подробному, реалистическому, глубокому исследованию человека. От Пушкина к Толстому, к Чехову, к Горькому. Театральная драматургия проделывала то же самое движение к предельно доступной для театра жизненности и подробности человеческих отношений. Вершиной реалистического письма в театре были опять-таки пьесы Чехова и Горького. Самым реалистическим из всех театров мира стал в свое время МХАТ.

В те годы рядом с МХАТ на Тверской существовали «иллюзионы», в которых киноактеры бешено прыгали и рвали на себе волосы, ибо тогда кинематограф еще не вышел из пеленок.

Историю кинематографа как искусства я начинал бы с первой мировой войны. Именно тогда он начал обретать себя. Первая мировая война потрясла до оснований незыблемые, казалось бы, устои капитализма, и в эти же годы родилось новое искусство, предназначенное для нового общества, самой судьбой созданное для того, чтобы служить человеку социализма. Это искусство оказалось неслыханно сильным по воздействию на человека.

Оно оказалось способным рассматривать мир с невиданных дотоле точек зрения, в невиданных дотоле ракурсах. Оно оказалось способным сжимать и растягивать время и пространство, перебрасываться с материка на материк, свободно оперировать всеми материалами жизни человечества.

Оно оказалось глубоко интернациональным. Чарли Чаплин был одинаково любим во всех странах мира. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина пронеслись по экранам всего земного шара.

И вместе с тем это искусство оказалось самым реалистическим из всех зрелищных искусств. В основе кинематографа лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусной декорации в любом самом лучшем театре, так же как работа киноактера перед аппаратом несравнима по жизненной точности с работой любого театрального актера.

Эстафета реализма была принята кинематографом из рук театра. Я думаю, что МХАТ уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной правдивости зрелища.

●

Исключительно интересные и точные примеры, подтверждающие эту мысль, мы находим у Станиславского.

Рассказывая в своей книге «Моя жизнь в искусстве» о постановке в МХАТ «Власти тьмы» Толстого, Станиславский уделяет страницу одному интереснейшему обстоятельству. Готовясь к спектаклю, Станиславский «для образца», как он пишет, привез из деревни в Москву двух крестьян—старика и старуху. Старуха оказалась настолько талантливой, что ей была поручена роль Матрены, которую она исполняла с необыкновенной правдивостью, простотой и точностью. Станиславский восхищается тем, как старуха-крестьянка спокойно и деловито доставала яд, передавала его Анисье, объясняла, что

с ним надо делать. Однако ее жизненно правдивое поведение настолько не соединялось с игрой остального состава, настолько разрушало актерский ансамбль, что старуху, к сожалению, пришлось перевести в толпу, которая собиралась перед избой умершего Петра.

Далее Станиславский пишет:

«Я спрятал ее в задние ряды, но одна нота ее плача покрывала все остальные возгласы».

Иными словами, нота ее плача была настолько подлинна, что все остальные актеры не выдерживали соперничества. Пришлось снять ее и с этой сцены.

«Не имея сил с ней расстаться,—продолжает Станиславский,—я придумал для нее специальную паузу, во время которой она одна проходила через сцену, мурлыча песенку и зовя кого-то вдали. Этот оклик старого, слабого голоса давал такую ширь подлинной русской деревни, так врезался в память, что после нее никому нельзя было показаться на сцену». Пришлось снять старуху и с этого коротенького эпизода.

«Была сделана последняя попытка,—заканчивает Станиславский,—не выпускать ее, а лишь заставить петь за сценой, но и это оказалось опасным для актеров». (Станиславский, Моя жизнь в искусстве.)

Вдумайтесь в то, что рассказывает в этом отрывке гений театральной режиссуры: кусочек жизненной правды, вынесенный на сцену самого правдолюбивого из театров, так резко контрастировал с игрой самых правдивых в мире театральных актеров, что пришлось этот кусочек жизненной правды выбросить вон.

Между тем мы в кинематографе привлекаем типаж сплошь и рядом, а итальянцы поручают не актерам исполнение крупнейших, ответственнейших ролей (например, главные роли в картинах «Похитители велосипедов» или «Два гроша надежды»). Ни у нас, ни в Италии появление на экране подлинного человека нисколько не вредит кинематографическим актерам, не расходится с кинематографической манерой актерской работы, а наоборот, только обогащает картину, ибо жизнь может быть включена в картину органически.

Вот другой пример из той же книги Станиславского, может быть, еще более интересный.

Описывая гастроли театра в Киеве, Станиславский сообщает о восторженном приеме, о том, что беседы с многочисленными поклонниками часто продолжались далеко за полночь.

«Однажды,—пишет Станиславский,—такое ночное сборище происходило после спектакля в Городском киевском саду, на высоком берегу Днепра. После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались во дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями, боскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне». Рядом с площадкой были точно заранее приготовленные места для зрителя; туда мы усадили всю гуляющую с нами компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход. Мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. (Разрядка моя.—*М. Р.*) А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма!—продолжает Станиславский.—Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене».

Между тем в любой кинематографической картине мы видим сцены, разыгранные на натуре: не только в парке, где аллеи и скамейки создавали как бы специально найденную площадку для мизансцены, но среди толпы, в метро, на тротуаре, на перроне вокзала—где угодно, в самой гуще жизни. И жизнь не только не противоречит актерской работе в кинематографе, но поддерживает, подкрепляет ее, делает ее еще более правдивой.

Великий правдоискатель Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огромные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал границу этого движения к реализму. Эту границу даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее.

●

Каждое из искусств условно по-своему. Условность театра ничем не похожа на условность кинематографа. В театре мы легко воспринимаем, скажем, ясно видимый грим.

В кинематографе даже намек на присутствие грима раздражает и оскорбляет зрителя.

Кинематографическое зрелище тоже условно, ибо всякое искусство условно. Но здесь предмет изображения—человек, жизнь, мир—ни в коем случае не имеет права на неточность, на подделку.

Человек с короткими, толстыми пальцами играет Мефистофеля. В театре он делает на руке черые линии, удлиняя себе пальцы. Если это будет замечено в кинематографе, то зритель испытает острейшее чувство обмана. Но если оператор снимет руку этого человека, скажем, широкоугольной оптикой, специально фотографически вытянув пальцы, и осветит ее таким образом, что пальцы станут еще длиннее, то такая условность в кинематографе закономерна.

Здание в кино должно быть настоящим, а ракурс, в котором оно взято, может быть совершенно невероятным. Человек должен быть настоящим, но освещен и снят он может быть в любой, самой условной манере.

При движении театра к реализму в изображении человеческой жизни одно из непреодолимых препятствий заключается в большом пространстве, лежащем между актером и зрителем, в отсутствии современных технических средств для того, чтобы преодолеть это пространство.

Любопытно проследить за мучительными поисками Станиславского, за его многочисленными попытками бороться с форсированной актерской работой. Скажем, появляется Первая студия МХАТ. Она работает в очень маленьком помещении. Актеры могут играть свободно, в меру подлинного чувства. Спектакли Первой студии в этом первоначальном маленьком помещении производят потрясающее впечатление. Казалось бы, Станиславский сделал решительный, мощный шаг вперед.

Но вот студия переходит в большое театральное помещение, и шаг вперед оказывается шагом в сторону: размеры зала разрушают все то, чего с таким трудом добился гениальнейший из театральных режиссеров.

Возникают Вторая, Третья, Четвертая студии; возникают многочисленные дочерние, сыновние театральные организмы и в Москве и в других городах. И повсюду происходит одно и то же: пока спектакль разыгрывается в камерной обстановке, почти без декораций, в малюсеньком зале, где сидят шестьдесят, сто, ну, двести человек, работа студийцев производит ошеломляющее впечатление новаторства; как только окрепший организм переводится в нормальное театральное помещение, он начинает сдавать одну позицию за другой. Актеры начинают играть так же, как сотни и тысячи актеров других театров,—немного лучше или немного хуже.

Кинематографу совершенно незнакомы эти мучительные поиски. То, что для театра представляет самую трудную из задач, в кинематографе разрешается естественнейшим образом благодаря камере, панораме, крупному плану и микрофону.

●

Правда, и кинематограф идет к реализму не прямой дорогой; правда, и в кинематографе реалистические тенденции завоевывают все более прочные позиции с трудом, постепенно, шаг за шагом. Даже самая близкая подруга кинематографа—техника, и та подчас отбрасывает нас назад. Так, например, вторжение в немой кинематограф звука на первых порах привело к потере многих высоких позиций, завоеванных немым кинематографом в последние годы своего существования. Кинематограф вместе со звуком принял целый ряд театральных условностей, и в том числе условность актера, играющего по-театральному, то есть технически подчеркнуто. С тех пор прошло тридцать лет, но еще до сегодняшнего дня кинематограф борется с этим налетом театральщины; он постепенно восстанавливает подлинно кинематографическое поведение человека на экране—жизнь, а не изображение жизни, чувство, увиденное аппаратом, а не условное изображение чувства, целесообразное действие человека, а не театральное действо.

Возникновение цвета вновь на некоторое время снизило жизненную правду кинематографа. Анилиновая раскраска пленки придала кинематографическому зрелищу известную условность, неприятную подчас олеографичность. Но и с этой бедой мы боремся.

В своем трудном движении вперед кинематограф постепенно научился не только восстанавливать подобие жизни на экране, но исследовать жизнь, подобно тому как ее исследует хорошая литература. Недаром наиболее мощным из западных кинематографических течений за последние годы стал итальянский неореализм. Некоторые из итальянских картин поразительны своим глубоким, пристальным вниманием к человеку, к жизни вообще.

Режиссер пользуется киноаппаратом как инструментом исследования и наблюдения. Это, например, полностью относится к таким картинам, как «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика или «Машинист» Пьетро Джерми. Впрочем, я не сомневаюсь, что через несколько лет кинематограф даст образчики еще более подробного, еще более точного и еще более глубокого исследования человеческой жизни.

Театр на это неспособен, так как он технически примитивен. В конце концов, можно усовершенствовать вращение сцены, можно улучшить осветительные приборы, сделать молниеносной смену декораций, однако все это не решает основного технического несовершенства: коробка сцены остается условной коробкой, и актер вынужден на глазах у тысячи зрителей открыто демонстрировать свои чувства, донося их до каждого из сидящих в театре усиленным, форсированным способом, располагая только собственным голосом и телом—тем, чем располагал актер и пятьсот, и тысячу, и две тысячи лет тому назад.

Между тем даже ораторская манера претерпела решительную революцию, после того как микрофон стал необходимой принадлежностью каждого выступления. Знаменитые парламентские и площадные ораторы прошлого века обязательно обладали громоподобными, отлично поставленными голосами; актерство входило составной частью в ораторское искусство.

Великая техническая революция XIX—XX веков, по существу, не коснулась театра. Я не вижу принципиальной технической разницы между театром сегодняшним и театром, который освещался керосиновыми лампами; разница только в силе света.

Но в наши дни даже похороны выглядят не так, как они выглядели сто лет назад. В городе с населением в семь миллионов человек нельзя хоронить покойника пешком, нельзя идти за гробом, приходится ехать на машинах; и если совсем недавно похоронные процессии тащились в силу старинной привычки со скоростью пешеходов, то сейчас автобусы с черной полосой несутся по городу в темпе всего уличного движения.

●

Я вспоминаю, что представлял собой театр в начале века, что такое был МХАТ лет сорок пять тому назад, когда московские интеллигенты вечером становились в очередь, чтобы к утру получить право на выигрышный билетик в лотерею. Номер этого билетика означал номер очереди в кассу МХАТ. Упорно, неделю за неделей, становились театралы в эту очередь в надежде выиграть наконец близкий номер. Театр тогда был действительно учителем жизни. С тех пор население Москвы увеличилось чуть ли не вдесятеро, количество потенциальных зрителей возросло раз в сто, ибо возможным зрителем стал каждый москвич, а лотерей что-то не видно.

Потребность в искусстве, наиболее полно воспроизводящем жизнь во всем ее своеобразии, удовлетворяется ныне более кинематографом, чем театром. В конце концов, все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве.

Разница между восприятием зрелища на театре и восприятием зрелища с экрана заключается, в частности, в том, что в театре зритель неподвижен и беспрерывно смотрит как бы общим планом события, развернутые на него.

А в кинематографе зритель как бы подвижен, он как бы поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, заглядывает одному в глаза, приникает к устам другого, чтобы услышать, что он шепчет; затем отходит назад, чтобы посмотреть на все зрелище сразу, или поворачивается на сто восемьдесят градусов и видит то, что происходит в это время за его спиной.

Таким образом, зритель в кинематографе активно участвует в жизни, а режиссеру открывается широчайшее поле интерпретации, комментария, открытого авторского истолкования события через поведение аппарата, а не только через поведение актера.

При этом нет нужды сводить всех героев в одну комнату или холл, как это делают девяносто процентов западных драматургов. Киноаппарат естественно следит за людьми, живущими своей естественной жизнью. Мы не нуждаемся в том, чтобы притаскивать героев в одно место, искусственно сталкивать их на подмостках. Чем дальше, тем больше стараемся мы в кинематографе снимать подлинную натуру—не только улицу или природу, но и лестницу, подъезд, вокзал, ресторан, общественные собрания и даже квартиры в их подлинном виде.

Вот появился новый сорт еще более чувствительной пленки, и мы можем снимать в обычном вагоне поезда метро; вот появилась новая оптика, и мы можем захватить в кадр событие под таким углом, под каким не могли увидеть его раньше. С каждым днем наблюдение жизни делается для нас все более доступным, а результат этого наблюдения—все более точным, выразительным, сильным. В этом великое свойство кинематографа.

У театра есть только одна вековечная магия—это то, что творческий акт происходит на глазах у зрителя, что зритель видит живого актера. Это составляет своеобразный предмет наслаждения и для зрителя и для актера.

Непосредственное общение актера со зрителем не может быть перенесено в кинематограф, и это свойство обеспечивает театру дальнейшее существование. Впрочем, то, что творчество акына происходит на глазах у его слушателей, не обеспечило предпочтительного развития устной литературы в противовес печатному слову.

Перенесемся мысленно вперед, подумаем о положении театра, кинематографа и недавно возникшего телевидения в будущем обществе, в том обществе, где будет отменена или, во всяком случае, будет сходить на нет денежная система, где потребителем искусства станут миллиарды людей нашей планеты, где потребность в искусстве неслыханно возрастет благодаря облегчению условий труда и сокращению рабочего времени.

В этом обществе подлинным явлением искусства сможет считаться только то, которое будет воспринято и оценено человечеством в основной своей массе. В XVIII веке композитор мог писать для узкого придворного кружка, писатель мог считаться великим, если творения его прочитало несколько сот человек, но все мы знаем, что эти времена бесследно прошли.

Для людей коммунистического общества понятие массовости, всечеловечности войдет как обязательное в определение ценности произведения искусства.

Возьмем самый грубый, нарочито примитивнейший пример. Недавно МХАТ ездил на гастроли в Японию, и, как известно, эти гастроли имели очень большой успех, так же как и гастроли «Комеди Франсэз» в Москве. Вероятно, спектакли МХАТ в Японии посетило несколько десятков тысяч, может быть, даже сто или полтораста тысяч человек. Кто они? Что это за люди? Почему именно эти десятки тысяч посетили гастроли МХАТ, о котором японцы слышали так много, и какая разница между этими десятками тысяч зрителей и десятками миллионов японцев, которые не посмотрели спектаклей МХАТ?

Разница состоит в том, что у десятков тысяч были деньги, чтобы заплатить за очень дорогие билеты, а у десятков миллионов не было денег, чтобы заплатить за очень дорогие билеты. Кстати, из этих десятков миллионов наверняка огромное большинство ничего не слышало о МХАТ. Гастроли МХАТ посещались, очевидно, в основном «избранной», то есть денежной, высокообеспеченной публикой, интеллигенцией, «сливками» общества. Так было и в дореволюционной Москве, и я ни в малой мере не хочу опорочить МХАТ или снизить значение его гастролей. Я только констатирую факт. Для капиталистической Японии гастроли МХАТ были крупным событием.

Но, дорогие читатели, ведь при коммунизме не будет более богатых и менее богатых людей, не будет «сливок», не будет интеллигенции, ибо все будут интеллигентами, и если даже денежные отношения сохранятся на первой стадии коммунизма, то уж, во всяком случае, искусство не будет предметом роскоши. Искусство при коммунизме будет с самого начала органической потребностью человека, а следовательно, и зрелища либо будут совершенно бесплатными, либо настолько дешевыми, что окажутся доступными решительно всему народу.

Мне хочется спросить себя: что же произойдет в случае таких гастролей при коммунизме? Ну, скажем, МХАТ поедет в коммунистический Китай. Как вы ограничите желающих попасть в театр? Будут ли граждане коммунистического Китая смотреть спектакли МХАТ по жребию с одним выигрышным билетом на двести пятьдесят тысяч билетов проигрышных? Или вы установите очередь приблизительно лет на шестьсот, ибо для того, чтобы половина взрослого населения Китая могла посмотреть спектакли МХАТ, требуется именно столько времени.

Очевидно, ни то ни другое невозможно. Спектакли МХАТ будут переданы по телевидению.

Но оставим в стороне гастроли. Представим себе, что в самой нашей Москве один из теа-

тров поставит глубочайший по смыслу и по звучанию, блестяще разыгранный актерами спектакль, имеющий всенародное значение. Как вы покажете этот спектакль населению Москвы? Да и почему только Москвы? Ведь в ближайшем будущем расстояние от Владивостока до Москвы практически не будет существовать, можно будет прилететь на спектакль и улететь обратно.

Очевидно, здесь придется применить тот же способ—телевидение.

●

Телевидение при коммунизме станет необходимым предметом умственного обихода. Телевизоры будут включаться в оборудование квартиры, как ныне включаются кухня, ванная и уборная.

Кстати, ведь все это—тоже явления последних десятилетий. Во времена Анны Карениной в московских квартирах уборных не было, потому что не было канализации. Прочитайте внимательно сцену родов Кити Левиной. Левин просыпается ночью и видит, что Кити пошла за перегородку. Происходит трогательный разговор о ее здоровье. «Пошла за перегородку»—это значит, пошла в уборную. За перегородкой в спальной стоял урильник.

Огромное большинство читающих сейчас «Анну Каренину» даже не подозревают этой прозаической детали супружеской жизни Левиных. Молодежь полагает, что в Москве у богатого Левина обязательно была если не газовая, то дровяная ванная с канализационным стоком и что, уж конечно, уборная была. Но даже у богатейшего аристократа Вронского не было водопровода, и, приехав из Москвы на свою питерскую квартиру, он моет шею под наливным умывальником, нажимая ножную педаль.

Телевидение—новейшее техническое открытие человечества—таит в себе огромные, далеко еще не использованные возможности не только в качестве распространителя зрелищного искусства, но и во многих других отношениях. В частности, телевидение—это совершеннейшее орудие информации. Именно поэтому я и убежден, что каждый человек в коммунистическом обществе должен будет иметь телевизор и, следовательно, к каждой квартире телевизор будет прилагаться.

Но как только спектакль передается по телевидению, он теряет главную свою прелесть—непосредственное общение зрителя с живым актером. Он теряет и другие свои магические свойства: магию рампы, условного света, магию театрального помещения, праздничной обстановки спектакля, даже самого антракта с прогулкой по фойе, со встречами и поклонами, финальные овации, цветы и т. д.

Спектакль превращается как бы в кинокартину, только ухудшенного качества.

На то, чтобы самым простейшим образом снять киноспектакль, мы тратим месяц. Но зато мы имеем возможность повторять каждую сцену хоть сто раз, выбирать лучшие варианты, устанавливать наиболее выразительные ракурсы. Мы имеем возможность перестроить декорацию в расчете на киноаппарат, мы не связаны с порталом сцены и раскрытой на зрителя декорацией. Это в самом дурном виде киноискусства—в киноспектакле. А в настоящей кинокартине средства выразительности вырастают еще в десятки раз.

При телевизионной передаче спектакля из зрительного зала все выгоды театрального зрелища пропадают, но зато сохраняются все его недостатки: связанность с непрерывным движением сценического времени, связанность с условным пространством сцены, театральными условиями работы актера и т. д. и т. д.

Следовательно, чтобы ознакомить население Китая со спектаклями МХАТ, не ухудшая их, необходимо превратить эти спектакли в телевизионные фильмы, снять эти фильмы заранее, снять в специально выстроенных декорациях, с использованием натуры, снять с отобранными актерами, то есть превратить их в кинокартины. Другого способа нет.

Кинематограф станет при коммунизме всечеловеческим зрелищным искусством. Именно кинематограф в первую очередь будет обслуживать потребности человечества в высоком народном, массовом реалистическом зрелище, способном вобрать в себя и вынести на экран крупнейшие общественные движения, показать человека коммунистического общества с той степенью точности и подробности, которой мы ныне требуем от произведения высокого искусства.

●

Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев, или театр все же будет жить?

«Все живущее в конце концов заслуживает смерти»,—сказал Энгельс.

Разумеется, я не хотел бы, чтобы эта цитата была понята в слишком прямолинейном смысле. Театр, разумеется, будет жить, будет существовать и даже развиваться. Мало того, я полагаю, что количество театров резко увеличится,—но театры очень изменятся.

Потребность игры, потребность в актерском действе чрезвычайно сильна в человеке. Эта потребность корнями своими уходит в самую глубокую древность, и с ней вовсе не следует бороться. Наоборот, мы должны всемерно ее развивать, ибо, чем ближе мы подходим к коммунизму, тем все больше будет возрастать не только количество потребителей искусства, но и количество работников искусства, людей, живущих активным творчеством. Мы знаем, что при коммунизме каждый человек будет творческим работником. Одни люди будут творить в области науки и техники, другие—в области организации человеческого общества, третьи—и их будет очень, очень много—будут творить в области искусства. Даже у нас, даже сейчас огромное большинство молодых людей, тянущихся к искусству, не находит в нем своего места. При коммунизме дорога будет открыта всем.

Уже сейчас в нашей стране можно наблюдать стремительный рост театральной самодеятельности. От любительских кружков самодеятельность постепенно переходит к форме самых настоящих и иногда очень хороших театров. Недавно я видел спектакль самодеятельного театра завода имени Лихачева в Москве. Может быть, некоторые актеры уступали в мастерстве профессиональным артистам профессиональных театров, но спектакль по уровню действия, по культуре, по спаянности и воодушевленности коллектива, наконец, по артистичности был не хуже спектаклей многих московских театров, а может быть, даже и лучше.

Количество самодеятельных театров будет все больше и больше возрастать. Чем ближе будем мы подходить к коммунизму, тем шире будет становиться сеть свободных от денежных пут театров, каждый из которых может опираться на свой круг зрителей—любителей именно этого театра. Театр станет черпать и свои актерские силы именно в этом круге зрителей. Театры могут быть очень разными. В каждом из них объединятся единомышленники. Я убежден, что большинство театров изберет яркозрелищную, подчеркнуто театральную манеру. В этом особенность театра, в этом его отличие от кинематографа, и в этом его своеобразная сила, в какой-то мере противоположная могучей силе кинематографического строго реалистичного наблюдения и исследования жизни.

Огромная сеть самодеятельных театров, каждый для немногих (ибо это удел театра—быть зрелищем для немногих сравнительно с кинематографом или телевидением), эта огромная сеть может служить актерской и режиссерской базой для всечеловеческого массового искусства, искусства более сложного, требующего больших затрат труда и времени при создании каждого произведения—для кинематографа.

Лучшие из театральных актеров—те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа,—будут сниматься в кинематографе рядом с чисто кинематографическими актерами. Лучшие из режиссеров театра—те, которые окажутся способными создавать произведения искусства, интересные для всего народа,—придут в кинематографию.

Нельзя забывать, что создание картины требует сложного, специализированного и напряженного труда громадного количества людей. Этот труд при коммунизме будет затрачиваться только на зрелище действительно всенародного значения.

Таково будет, как я полагаю, соотношение между кинематографом и театром в довольно близком будущем.

●

Сразу же возникает вопрос: а какие формы примут отношения между кинематографом и телевидением? Не поглотит ли телевидение кинематографию так же, как сейчас театр поглощается кинематографом? Не является ли телевидение своего рода техническим возмездием кинематографу за его агрессивную роль по отношению к соседствующим искусствам?

В какой-то мере это так. Гордые кинематографисты испытывают сейчас серьезную тревогу. Уж сейчас телевизионные передачи в нашей стране смотрят десятки миллионов людей. Телевизор быстро догоняет кинематограф по количеству зрителей. Он как бы выбивает из рук нашего искусства одно из важнейших его свойств, которым мы так гордились: исключительную массовость.

Во всем мире телевизор наносит кинематографу тяжелые удары. В США количество

кинозрителей упало на добрую треть, хотя там кинокартина передается по телевидению не раньше чем через пять-шесть лет после ее выпуска на экран. Девятиканальный телевизор, работающий в Америке с утра до поздней ночи, предоставляет зрителю возможность в любой момент получить у себя на дому зрелище любого характера—главным образом халтурного характера, ибо совершенно невозможно представить себе такой девятиканальный поток подлинного искусства. Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать массовым порядком, как мясные консервы, а жадный экранчик телевизора требует именно такого массового беспрерывного потока.

Как известно, в борьбе с экспансией телевидения кинематограф на Западе стал усиленно развивать широкий экран и стереофонию звука. Эти новые могучие выразительные средства кинематографа невозможно полноценно применить в маленьком помещении при телевизионных передачах. Подлинно широкоэкранный эффект присутствия возникает только в больших, широких залах, вмещающих тысячу человек, а то и больше. То же самое можно сказать о стереофонии звука: только в большом оборудованном зале звук, идущий то справа, то слева, то сверху, то снизу, своеобразно сопровождающий зрелище, может погрузить зрителя в звуковую атмосферу.

Таково уж органическое свойство кинематографа: никакое техническое новшество не может убить его. И если Люмьер, снявший свой первый кадр, нанес тяжелый удар театру, о котором он и не думал в ту минуту, то появление телевизионного ящика лишь вызвало к жизни новое оружие кинематографической выразительности. Это новое оружие возникло вследствие конкуренции. Но пройдет время, конкуренция исчезнет, а новые выразительные средства кино останутся.

Однако как бы мы ни совершенствовали кинематограф, какие бы новые формы ни находили, все же телевидение становится сегодня грозным соперником кинематографа.

Одна из главнейших причин успеха телевизора заключается в том, что телевизионное зрелище доставляется потребителю на дом. Как видите, простая, примитивнейшая причина. Американцы называют это сервисом. В самом деле, представьте себе, что для того, чтобы посмотреть телевизионный экран, вы были бы вынуждены куда-то идти и покупать билет. Разумеется, нашлось бы некоторое количество любителей новой техники, которые смотрели бы этот аттракцион, но никакого массового распространения он получить не мог бы, хотя бы уже потому, что телевизионный экранчик во всех отношениях хуже, чем экран кинотеатра.

●

Но как ни малы, как ни плохи пока что даже самые большие и самые «совершенные» телевизионные экраны, все же мы присутствуем при рождении нового могучего искусства.

Разумеется, когда по телевидению передается кинокартина или театральный спектакль, то ничего общего с искусством эта передача не имеет. В этом случае телевизор превращается в своего рода дурную типографию, которая распространяет в ухудшенном виде произведения других искусств. Кинокартина или спектакль, переданные по телевидению,—это дешевая олеография вместо подлинного живописного шедевра.

Телевизионные спектакли (или телефильмы) нынешнего времени представляют собой упрощенную кинокартину или странный гибрид театра и кинематографа. Хороший телефильм можно смотреть и на профессиональном киноэкране, причем там он будет выглядеть гораздо лучше. Но так как телевизор требует множества телеспектаклей и телефильмов, то они делаются примитивно. Любой из них можно сделать лучше, сложнее, точнее, с использованием всего арсенала кинематографического оружия, и тогда он станет более совершенным произведением искусства. Нередки случаи и у нас и за границей, когда удачный телевизионный фильм выходит сначала на экраны кинотеатров. Менее удачные показываются только в телевидении. И наоборот—иной раз посредственная кинокартина не выпускается на экран, а передается телевидению, которое настолько нуждается в пище, что берет все, что угодно. Этот взаимообмен доказывает близость двух искусств—кино и телевидения. Близость, но не тождественность.

●

Есть одно свойство телевидения, которое специфично для него и представляет еще не вполне осознанное, не освоенное, но сильное и новое оружие, пришедшее как бы в подкрепление к привычному кинематографическому методу передачи явлений жизни. Это свой-

ство заключается в том, что когда с экрана телевизора диктор или приглашенный в студию общественный деятель разговаривает со зрителем, то зритель ощущает непосредственное общение с ним. Именно этим объясняется необычайно широкая популярность телевизионных дикторов. Ведь когда диктор говорит с экрана, глядя прямо в объектив телевизионного аппарата, то зрителю кажется, что взгляд диктора направлен как бы прямо на него, что диктор как бы заглядывает ему в глаза. Я замечал, что иные вежливые дети, когда к ним обращается телевизионная дикторша со словами: «До свидания, дети»,— отвечают ей: «До свидания, тетя». Я сам испытываю потребность попрощаться с диктором, когда он прощается со мной. И если я смотрю телевидение в одиночестве, то так и поступаю.

Не случайно у нас в кинематографе существует правило ни в коем случае не смотреть в аппарат, а на телевидении правило обратное—обязательно смотреть прямо в аппарат.

В кинематографе, который как бы воссоздает действительность на экране, взгляд в аппарат актера или снимающегося в хронике человека сразу же разоблачает неправду, сейчас же показывает, что это не подлинная фиксация действительности, а инсценированное изображение ее. Поэтому первое предупреждение кинооператора, что бы он ни снимал, всегда одинаково: только не глядите в аппарат!

Если мы замечаем в материале, что кто-нибудь взглянул в аппарат, этот кадр немедленно бракуется и выбрасывается. Только в редчайших случаях допускается взгляд актера прямо в аппарат, в какой-нибудь кульминационный момент картины, когда режиссер как бы хочет выплеснуть действие с экрана в зрительный зал.

Когда я монтировал фильм «Владимир Ильич Ленин», огромное количество драгоценнейшего документального материала, снятого в дни Февральской революции, пришлось забраковать из-за того, что народ, наполнявший улицы, солдаты, рабочие приветствовали кинооператоров, с улыбками глядели в аппарат и махали кинематографистам руками. Эти кадры на экране сразу делали зрелище несерьезным, как бы разрушали иллюзию подлинности величественных кинодокументов революции.

Законы телевидения в этом отношении прямо противоположны, и нас нисколько не смущает, если при телевизионной передаче, скажем, футбольного матча зрители замечают телевизионную камеру, отмахиваются от нее или улыбаются. Что же касается дикторов, комментаторов и вообще всех лиц, разговаривающих со зрителем с экрана телевизора, то здесь эффект общения особенно важен: ведь зритель знает, что с ним разговаривает действительно данный человек, в эту самую минуту стоящий перед телевизионной камерой. Его не только не разочаровывает взгляд, направленный на него с экрана, наоборот, он обижается и сердится, если человек с телевизионного экрана не встречается с ним взглядом (то есть не глядит прямо в аппарат). Именно поэтому в телевидении такое сильное впечатление производит живой репортаж с места действия, например репортаж спортивных матчей. Зритель азартно следит за такими матчами. Причина заключается в том, что матч действительно разворачивается в это самое время и именно так, как это показывает телевизор. Наблюдение телевизионного аппарата не скрыто, как в кино, а явно, открыто. Такой открытый репортаж матча можно без скуки смотреть час, полтора, два.

Но попробуйте снять этот матч на пленку весь от начала до конца и в таком виде показать его, скажем, в кинохронике. Он окажется невыносимо скучен и длинен. В снятой на пленку хронике зритель требует другого—зритель требует отобранности зрелища, сделанности его, композиционной точности. Он требует, чтобы были выбраны и смонтированы только наиболее эффектные моменты. В документальной картине необходим особый кинематографический ритм зрелища, темп его, сосредоточение эффектов, продуманное драматургическое распределение их. И если наиболее эффектный гол будет забит на девятой минуте, то документалист закончит кинокартину именно этим голом. А ведь телевизионный аппарат еще почти полтора часа после эффектного гола будет показывать попытки отквитать его, что для кинематографа совершенно невозможно, драматургически не оправдано. Кинематограф—это прежде всего отбор, в то время как телевизор—прямое наблюдение.

В области живого репортажа и общения со зрителем я вижу могучее будущее телевидения.

Несомненно, по телевидению будут передаваться и кинокартины и спектакли, хотя и то и другое пока что теряет при телевизионной передаче. Однако экраны будут делаться все

больше, четкость изображения будет усиливаться, телевидение сможет оперировать и деталью и общим планом так же сильно, как оперирует ими кинематограф.

Вместе с тем я убежден, что постепенно разовьются новые формы телефильма с широким использованием эффекта общения, с развитым авторским комментарием, с введением непосредственного, прямого наблюдения жизни.

Мы пока еще не видели телевизионного искусства, телевизор еще не вышел из пеленок. Все, что нам показывают, это или ухудшенное кино, или ухудшенный театр, или довольно неискусный шаблонный репортаж. Но ведь и кинематограф на первых шагах не был искусством. И нужно было быть Лениным, чтобы угадать в те ранние годы великое будущее нового искусства.

Телевизор обладает той же способностью поглощать все новое в технике, какой обладает кинематограф. И если сегодня основное преимущество его—доставка искусства потребителю на дом, то завтра он найдет свой специфический язык, столь же отличный от языка кинематографа, как язык кинематографа отличен от языка театра, как язык газеты отличен от языка романа. Я не сомневаюсь, что в ближайшие десятилетия телевизор займет прочное место в области духовной культуры человечества.

Кинематограф родился на скрещении литературы, театра, живописи, музыки. Телевидение рождается на том же перекрестке. Но помимо этих родителей он впитывает опыт кинематографа, опыт радио и опыт газеты. Если мы называем кинематограф синтетическим искусством, то в еще большей мере это относится к телевидению. Вот уж поистине дитя всех областей культуры, и именно поэтому техническое развитие телевидения обгоняет его внутреннее развитие как искусства. Популярность телевидения идет впереди его подлинных достоинств, но будущее его огромно.

●

Выше я отметил, что в распространении телевидения имеет решающее значение сервис—доставка на дом. Однако не всякое зрелище можно смотреть в одиночку, в условиях квартиры. Даже если бы телевизионные экраны были в пять раз больше, просмотр кинокартины в своей комнате не может заменить просмотра ее в кинематографе среди массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает комедия.

Смех—явление общественное. Самый смешной комедийный спектакль не может вызвать хохот, если его смотрит в пустом зале один человек, например представитель управления по делам театров. Но посадите в этом зале две сотни любых зрителей, и все начнут хохотать. Начнет хохотать и представитель управления. Директора театров очень хорошо знают это правило, и когда они впервые показывают комедийный спектакль начальству, то в зал непременно приглашают любых зрителей, иначе комедия провалится.

Я был свидетелем того, как очень смешную кинокомедию принимал в просмотровой кабине работник Министерства культуры. При этом находился режиссер, которому, разумеется, было не до смеха; я тоже не смеялся, ибо до этого видел комедию раз пять. Комедия прошла в гробовом молчании, и по окончании ее единственный свежий зритель сказал: «По-моему, это совершенно не смешно». Затем картина была показана в Доме кино, где хохот зрителей заглушал добрую половину реплик. Не сомневаюсь, что и тот единственный зритель тоже хохотал бы и решил бы, что комедия очень смешная.

Когда по телевидению передается эстрадный концерт прямо из зала, то, несмотря на дурное качество изображения, хохот публики заражает и телезрителей. Но вот совершенно аналогичный концерт передается из телестудии. Изображение много лучше, актеры видны яснее, голоса звучат чище, но остроты актера падают в гробовое молчание студии,—и телезрители смеются гораздо меньше, а то и вовсе не смеются, и многие остроты, которые казались смешными на народе, кажутся глупыми на безучастном телеэкране.

Это правило хорошо знают работники телевидения, они даже подсаживают псевдозрителей и пытаются имитировать натуральный смех,—правда, не очень удачно. А вот в радио на Западе, там просто при передаче эстрадного концерта после каждой остроты автоматически врезается громовой хохот—один и тот же для всех случаев. Без этого комедийные радиопередачи не слушают.

Когда конница Чапаева вылетает на экран, в зале неизменно раздаются аплодисменты. Эффект кадра делается общественным. А если бы вы впервые посмотрели картину дома или в маленьком просмотровом зале, этот же кадр произвел бы гораздо меньшее впечатление.

Чем дальше мы идем вперед, тем потребность общения людей между собой все возрастает. Общественная деятельность при коммунизме станет главнейшей потребностью человека, а вместе с тем и коллективные массовые действия будут занимать все большее место в жизни, в том числе и массовое общение с явлениями искусства.

●

Мне думается, что будущее кинематографа—это огромное количество превосходных, первоклассно оборудованных, просторных кинотеатров, в которых будет применена передовая современная техника. Широкий экран—это переходная форма, я полагаю, что он очень скоро умрет. Анаморфотная оптика, расширяющая и сжимающая изображение,—это явление временное, оно могло возникнуть только на базе конкуренции с телевидением. Мне думается, мы делаем ошибку, снимая такое количество широкоэкранных картин. Сенсационность их возникновения уже угасает, и зритель, в общем, не отдает предпочтения широкоэкранным фильмам. То же самое можно сказать и о синераме, и особенно о циркораме. Это сенсационные и дорогие ярмарочные аттракционы.

По-видимому, будущее кинематографа—это широкоформатка, то есть картина, снятая на 70-*мм* пленке. Широкоформатный экран обладает всеми преимуществами обычного широкого экрана, но лишен его недостатков: формат кадра гораздо более естествен; стереоскопичность изображения во много раз большая по сравнению не только с обычным, но и с широкоэкранным кинематографом, эффект присутствия не меньший, чем в синераме. В то же время возможны и крупные планы, и любые панорамы, любые съемки с движения. Широкоформатный кинематограф—это первый шаг к вариантному экрану, который, не сомневаюсь, постепенно завоюет весь мир. Наше будущее—это широкоформатный экран, который по ходу действия будет превращаться либо в экран нормального формата, либо даже в суженный экран с вертикальной композицией.

В самом деле, для портрета мне не нужен широкоэкранный формат, наоборот, оператору приходится бороться с огромными пространствами, которые возникают за правым и левым ухом героя. Улицу Нью-Йорка, скажем, Уолл-стрит—узкую мрачную щель между высокими громадами домов,—снять на широком экране, по-моему, просто невозможно, это бессмысленно. Стоит пойти в любую картинную галерею, чтобы убедиться, что только в батальной живописи, в пейзажах художники пользуются широким форматом, но портрет, как правило, вкомпоновывается в вертикальную композицию. Даже нормальный экран широковат для портрета, и оператор с режиссером стараются либо затемнить края кадров, либо ввести сбоку какой-нибудь предмет, чтобы «вертикалить» композиционное строение кадра. На широком экране это неудобство подчас делается катастрофическим. Стандартность формата—это беда кинематографа, а не его преимущество.

Сейчас на наших киностудиях возникло любопытное явление: огромное большинство режиссеров отказывается от широкоэкранных фильмов и директорам студий приходится уговаривать, а иной раз и просто заставлять режиссуру заниматься широким экраном, в то время как еще несколько лет назад каждый режиссер мечтал о праве на широкоэкранную постановку.

Потребность в изменяющемся экране становится все более и более насущной.

Представьте себе героя, который один, в небольшой прокуренной каморке, сосредоточенно думает о чем-то. Нужен ли вам здесь широкий экран? Он будет только мешать. Но вот герой подошел к окну, и перед ним раскрылся город: улицы, людские толпы, поток движения, огромные пространства каменных массивов, тонущих в вечерней дымке. Вот в этот момент экран может раздвинуться и показать всю широту открывающегося зрелища.

Представьте себе какую-нибудь сцену, ну, предположим, атаку танковой дивизии на Курской дуге. Здесь, конечно, нужен широкий экран. Но вот вы стремительно наехали на крупный план героя, вам нужно заглянуть ему в глаза. И хорошо, если экран вместе с этим стремительным наездом так же стремительно уменьшится и сосредоточит ваше внимание на той детали, которая вам единственно нужна и необходима,—один человек с противотанковой гранатой в руках, и потом—его глаза. Тут широкий экран не только не нужен, но был бы просто вреден.

В этом отборе деталей, в этом сосредоточении внимания на частности, которое чередуется с открытием всей широты зримого мира,—в этом и есть наиболее могучее средство кине-

матографического воздействия. Теперь соедините это со стереофоническим звуком, с погружением зрителя в звуковую среду—и вы получите новое могучее выразительное массовое зрелище кинематографа ближайшего будущего.

●

Но рядом с этим могут быть картины, не нуждающиеся ни в широком формате, ни в стереофонии звука, картины интимно психологические, требующие глубокого размышления или спокойного созерцания. Эти картины могут не только не проигрывать, но даже выигрывать при просмотре их в интимной обстановке, когда человек получает возможность смотреть их спокойно и сосредоточенно. Такие картины скоро можно будет без большого проигрыша в качестве передавать по телевидению. Ведь недалек тот день, когда экраны телевизоров по качеству своему окажутся равными небольшому кинематографическому экрану.

То, что телевизор дает возможность посмотреть такую картину у себя дома, составляет действительно его большое преимущество. Но разве только телевизор может дать эту возможность? Ведь доставка кинокартины на дом телевизионным путем сопряжена со своеобразными неудобствами: вы можете смотреть картину только в тот день и в тот час, когда она передается телевизионной студией. Вы не располагаете картиной свободно, как располагаете книгой.

А как иначе посмотреть картину у себя в любое время?

Современные узкопленочные проекторы слишком плохи, чтобы о них можно было серьезно говорить. Трудно или даже невозможно составить личную кинотеку, подобно тому как человек собирает библиотеку. Картины тяжелы, зарядка их сложна, аппаратура дорога и несовершенна, воспроизведение картины через пленку даже при наличии домашнего экрана неудобно, это совсем не то, что взять с полки книгу, раскрыть ее в любом месте и погрузиться в чтение.

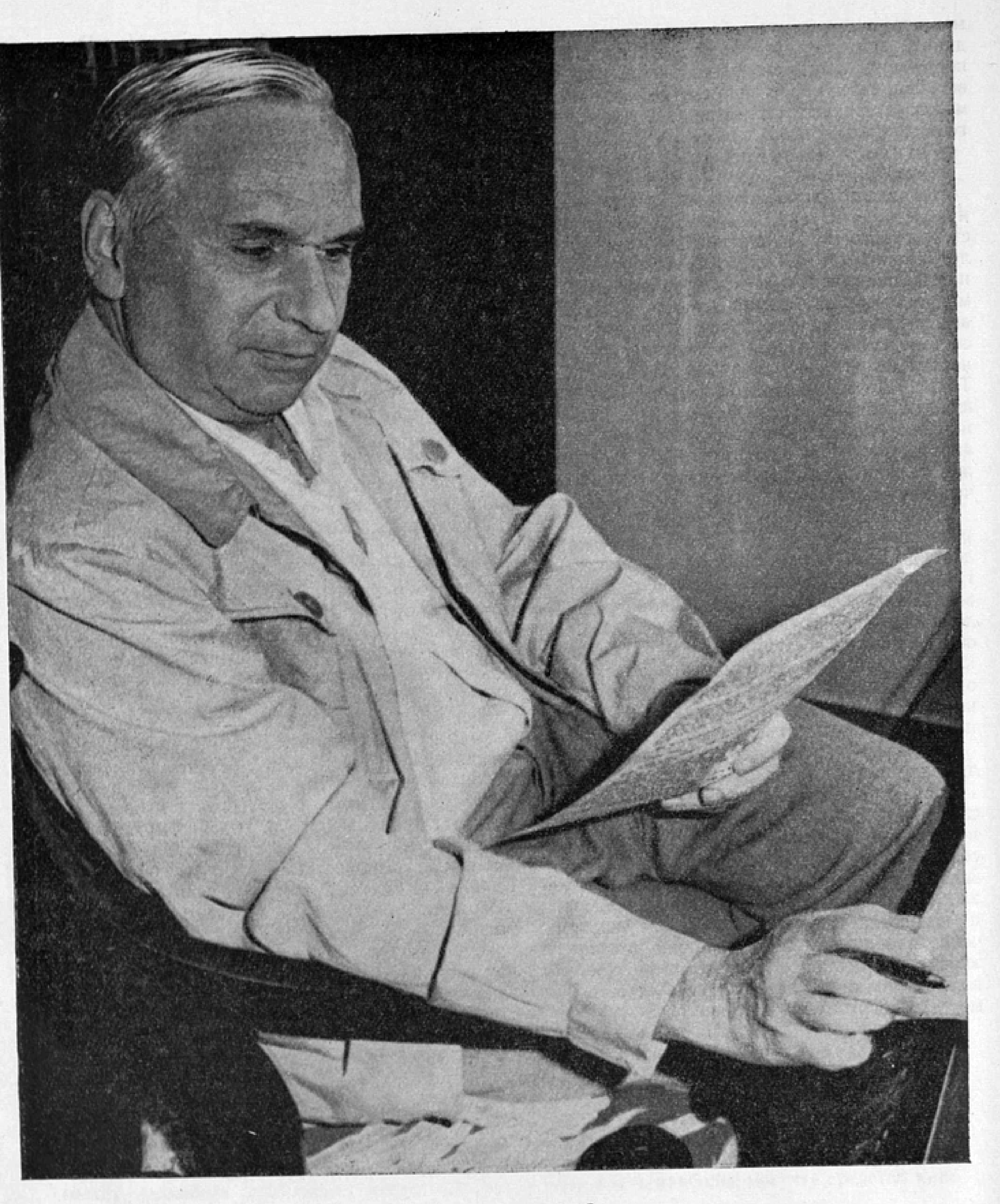
Только тогда, когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества. Это дело ближайшего будущего. Это вопрос записи изображения и звука кинокартины на магнитной ленте. Пройдет немного времени, и у каждого культурного человека будут две библиотеки: собрание книг и собрание записанных на «магнитку» кинокартин. Такая кинокартина будет весить меньше книги. Фильм «Анна Каренина» поместится на маленьком ролике величиной с чайное блюдечко. Зарядка будет чрезвычайно проста: вложить кассету и нажать кнопку. Экраны будут в каждой квартире, может быть, в каждой комнате. Экран и аппарат будут заранее вмонтированы в стену. Возможность в любой момент «почитать» любую часть любой кинокартины станет потребностью человека. Вот тогда кинематограф станет его интимным близким другом, таким же, каким ныне стала книга.

Тогда разделятся кино и телевидение.

Тогда телевидение отыщет свою дорогу и перестанет существовать на иждивении кинематографа и театра. Ведь никому не приходит в голову изо дня в день от шести до восьми слушать «Войну и мир» по радио. Мы перечитываем ее, когда хотим—иной раз днем, иной раз глубокой ночью. Снимаем с полки, находим нужное место и читаем.

Человек будущего будет так смотреть свои любимые кинокартины. В хорошую минуту он пожелает доброй ночи далекой дикторше, которая только что закончила передавать последние события с другого континента, погасит экран телевизора, подойдет к своему киношкафу, пороется на полках, перебирая маленькие разноцветные диски, выберет один из них и посмотрит кусок «Чапаева» или любимую часть «Огней большого города».

И, может быть, он помянет добрым словом нас, кинематографистов старого XX века, заложивших основы его любимого искусства.



Исполнилось 60 лет со дня рождения выдающегося советского кинодраматурга Евгения Габриловича.

Желаем талантливому писателю, посвятившему свое творчество современности, новых больших успехов!

Н. Лордкипанидзе

РАЗГОВОР НАДО ПРОДОЛЖИТЬ

О сборниках „Вопросы киноискусства"

Три тома сборников «Вопросы киноискусства», выпущенные Институтом истории искусств Академии наук СССР, содержат в себе статьи столь разные по темам и по характеру, что ограничить разговор о них одной, пусть даже и подробной рецензией вряд ли представляется возможным. Публикации, статьи по истории и экономике зарубежного кино, материалы, касающиеся документального и видового фильма,—все это требует особых и отдельных выступлений. Нам же хочется остановить внимание читателей на тех работах, которые, несмотря на различие затронутых в них проблем, объединены общей внутренней темой—темой соотношения искусства и жизни, выражения жизни средствами кинематографа. Правда, не все статьи, затрагивающие эти вопросы, равноценны по своей глубине и чисто литературным качествам, однако сборники в целом и та часть их, которая касается названных нами проблем, представляют серьезный интерес.

В чем же видится нам их основное достоинство? Прежде всего и главным образом в том, что большинство работ, при всей внешней локальности затронутых в них проблем, подводят к широким обобщениям. В двух статьях Вс. Пудовкина, переписке М. Штрауха и С. Юткевича, в работе С. Юткевича «О некоторых спорных вопросах истории советского кино», в исследовании Н. Зоркой «Кино и театр», статье Л. Козлова, не во всем на наш взгляд верной, но зато со всей серьезностью ставящей такой важный вопрос, как кинематографическая природа сценария, в «Принципах историзма и партийности в киноведении» С. Фрейлиха, в «Трех шагах к единству» Р. Юренева—во всех этих и некоторых других исследованиях теория не оторвана от практики, но живо соотносится с ней, что придает ей в глазах читателей должный вес.

Вот, например, статьи Вс. Пудовкина «Асинхронность как принцип звукового кино» и «Проблема ритма в моем первом звуковом фильме». Написанные для специальной книги «Film Technique» (изданная в Англии в 1935 году, она включает статьи Вс. Пудовкина о кинорежиссуре, киносценарии и других вопросах кино), работы кажутся сугубо специфичными, созданными по следам давно прошедших событий и оттого отдаленными от сегодняшней непосредственной кинопрактики. Но отдаленность эта мнимая. Даже у непосвященных знакомство с рассуждениями Вс. Пудовкина вызывает множество мыслей и ассоциаций. Ассоциаций с тем большим количеством современных зарубежных и наших фильмов, где «звук является только механическим средством, позволяющим усилить естественность образа»; мыслей о синтетическом единстве цвета, звука и движущегося изображения, об их взаимовлиянии, составляющем одну из особенностей искусства кино.

Вчитаемся внимательно в то, что пишет Вс. Пудовкин о ритме. Для него ритм не только могучее средство выразительности (пример монтажа в эпизоде Одесской лестницы из «Броненосца «Потемкин» блестяще подтверждает это), ритм определяет и чисто кинематографический способ создания вещи. «Для большинства последних звуковых фильмов характерны чрезмерно медленное развитие темы и диалоги с бесконечными паузами. Многие режиссеры разрабатывают «говорящий» стиль, требующий словесного проявления того, что следовало бы решить в пластических образах. Этот стиль вносит элементы театра в искусство, в котором они неуместны. Театр имеет свою технику, опирающуюся на силу живого слова, поскольку он не может дать быстрой смены зрительных образов, тогда как кинематограф основан на возможности разнообразить зрительные впечатления во времени и пространстве, отличных от тех, которые существовали в заснятом подлинном материале».

Мы позволили себе привести полностью такую длинную цитату, ибо она, на наш взгляд, объясняет многое в тех кинонеудачах, свидетелями которых мы то и дело являемся. Как видим, засилье театра

в кино находится отнюдь не в прямой зависимости от количества фильмов-спектаклей. Оно началось тогда, когда мысль о подобных экранизациях еще и не возникала, оно не прекратилось, хотя число театральных постановок, с которыми мы можем познакомиться на экране, значительно уменьшилось. Дело не в формальной стороне, а в понимании и умении пользоваться теми средствами художественного воздействия, которые находятся в распоряжении непосредственно кино. Мы не случайно подчеркиваем — в понимании. Искусство, более всех других связанное и зависящее от развития техники, кино должно совершенствовать и пропагандировать свою теорию, с одной стороны, с другой же—быть особенно требовательным к своей практике.

Звуковые, цветные, стереоскопические, стереофонические, панорамные фильмы—все эти заманчивые новшества оборачиваются против себя, если техника выходит на первый план и перестает служить главному—познанию и отображению действительности. В смысле утверждения этого главного статьи Вс. Пудовкина трудно переоценить. Просто и образно, основываясь на разборе абсолютно конкретного материала, делает он свои выводы и обобщения, суть которых в постижении законов выразительности кинематографа, утверждении его особых свойств. Именно эта вера в особые возможности кино позволила ему в тридцатых годах предвосхитить и обнаружить положения, бесспорность которых не оспаривается и сегодня. Так, например, Вс. Пудовкина не огорчает конец немого кино: «Многие придерживаются того взгляда, что с появлением звука приемы монтажа, разработанные в период развития немого кино, должны быть выброшены за борт... Я утверждаю, что такая установка—линия наименьшего сопротивления, и вместо того, чтобы двигать кино вперед, она тянет его назад, вынуждая снова занять примитивную позицию простого фотографирования материала...». Больше того—он видит полную возможность быстро взять технику на вооружение, подчинить ее специальным задачам искусства. «Та роль, которую звук должен играть в кино, гораздо значительнее рабского подражания натурализму; главное назначение звука— усилить потенциальную выразительность содержания фильма...».

Мысли Вс. Пудовкина ни в чем не устарели.

Гораздо глубже, чем это может показаться на первый взгляд, существо переписки между С. Юткевичем и М. Штраухом. Речь как будто идет о весьма и весьма узких вопросах—как лучше и вернее сыграть тот или иной кусок роли: «В Горках, например, мне кажется, не плохо было бы дать небритость. Верно?»; обсуждается вопрос о том, как снимать: «Я вообще убежден, что степень приближения или удаления аппарата от актера есть процесс не механический» (это говорит С. Юткевич); как добиться контраста между отдельными эпизодами: «Я долго думал, какими средствами... воссоздать атмосферу контраста между домашним уютом и той тревогой, которую вносит в сознание Ленина чужой голос из эфира». Однако за этими частными вопросами, за деталями встает тот путь поисков художественной правды, который привел к ее торжеству в «Рассказах о Ленине».

Плодотворными кажутся нам те страницы «Вопросов», которые впрямую посвящены разговору о законах развития киноискусства. Стремление к конкретным выводам уберегает исследования от педантичности и сухости, от бесстрастной констатации. Так обстоит дело у Н. Зоркой. Ее верной, но несколько излишне общей по выводам статье «Принципы советского историко-революционного фильма» противостоит ее же интересная по мысли и наблюдениям работа «Кино и театр». Самое опасное в подобном исследовании—пуститься в безбрежное море теоретизирования, упустив из виду конечную цель.

Однако ничего подобного не происходит. Вся статья очень четка по своему посылу. Мысль автора о том, что «специфическое отличие кино от театра... заключено в простейшем, самом элементарном, всем понятном и потому обычно «выносящемся за скобки»... положении: театр—это искусство, воссоздающее жизнь на наших глазах в самом действии, в живом представлении, при живом восприятии зрительного зала; кино—искусство, где воссозданная жизнь, действие предстают перед нами в экранном изображении»,—эта мысль доказывается и рассматривается в самых разных ракурсах, на самом разном материале.

Широкая и разносторонняя аргументация убедительно свидетельствует о своем взгляде на рассматриваемый предмет—достоинство весьма и весьма немаловажное. Конечно, особенно немаловажное, если автор до конца последователен в своих убеждениях. Последнее, однако, бывает отнюдь не всегда. Так, привлекая интереснейшие высказывания Вс. Пудовкина, Гр. Чахирьян в «Специфике актерского творчества в кино» теоретически обосновывает возможность использования в фильме исполнителей-непрофессионалов. Эти его наблюдения любопытны и поучительны. Но когда он в той же статье утверждает, что, в отличие от театра, кинематограф требует от актера полного перевоплощения, то хочется сказать Гр. Чахирьяну, что сцена—в идеале—требует такого же перевоплощения, и требует не менее, а более строго. Система Станиславского, к авторитету которого автор так охотно прибегает

в самой своей сути противостоит и «типажу», и фетишизации внешности, и отсутствию профессионализма—то есть мастерства. Всего этого увлеченный задачей обнаружить особенности актерского творчества в кинематографе Гр. Чахирьян иногда словно не замечает.

Полемически вольное обращение с теорией, в данном случае с литературной, наблюдается и в работе Л. Козлова «О кинематографической природе сценария». Здесь очень интересна и верна мысль о том, что «сценарист не «учитывает» кино, а исходит из него», и рассуждения, связанные с этой мыслью. Однако, продолжая и развивая ее дальше, Л. Козлов, на наш взгляд, впадает в крайность. Он признает специфичность и особенность одного лишь вида литературы—киносценария; все же остальное—драма, поэзия, проза—объединено у него некоей абсолютной общностью, в то время как каждый из видов обладает очень ярко выраженными условностями. Мы подразумеваем под ними не внешнюю разницу между прозой и, скажем, поэзией, а подчинение каждого из них внутренним закономерностям, которые составляют их отличие или, выражаясь языком этой статьи, «специфику». Однако именно это и игнорируется, причем подчас довольно наивным образом. Л. Козлов доказывает несостоятельность взглядов, согласно которым законы драматургии и кино выводятся из каких-то общелитературных законов (каких?—*Н. Л.*). При этом он берет сценарий «Дорога правды» как повод для того, чтобы противопоставить «литературный» тип сценария истинно кинематографическому и доказать, что «холод, с которым зритель встретил фильм, во многом объясняется пассивностью, вялостью, неопределенностью кинематографической формы». Однако причина недостатков фильма другая и прежде всего связана с отсутствием в кинокартине подлинных драматических конфликтов и характеров. Недостатки эти можно было бы лишь прикрыть, а не скрыть кинематографической формой, которая отнюдь не является панацеей от всех наших сценарных бед.

Совершенно справедливо полагая, что только свобода и самостоятельность исследовательской мысли могут придать «Вопросам» широту взглядов, необходимую для книг подобного рода, редколлегия (Н. Зоркая, Ю. Калашников, С. Фрейлих) не стремилась стричь написанное под одну гребенку. Истина, как известно, рождается в спорах, а так как в истории и теории кино многим истинам предстоит родиться, то всевозможные дебаты—на пользу делу, ибо помогают прояснить его существо. Поэтому с такой весьма практической пользой читаются статьи С. Юткевича и С. Фрейлиха, касающиеся принципов освещения истории кино.

Обе эти работы чрезвычайно важны. Ведь суть дела в том, чтобы, исходя из принципов партийности, дать объективно верную и строго научную оценку тем или иным явлениям из истории советского кино. Теоретически эта предпосылка никогда не оспаривалась, практически же бывало иначе. Нередко авторы солидных трудов произвольно приукрашивали или принижали факты, имеющие независимо от их оценок объективную сущность. «Насколько облегчены были бы поиски наших художников, сколько ошибок было бы предотвращено, если бы в свое время и критики, и теоретики, и историки исследовали более тщательно путь наших художников и их фильмы». Цитируемые слова С. Юткевича звучат несколько горько, но, право же, эта горечь и, если хотите, иногда крайность суждения куда более полезны, нежели академическая бесстрастность. А между тем холодность тона ощутимо снижает интерес к отдельным работам, такой, например, как «К вопросу о художественной индивидуализации в фильме «Броненосец «Потемкин».

В чем просчет этой статьи—интересной по мыслям и по своей основной идее? Л. Козлов спорит и, как нам кажется, весьма убедительно с теми из критиков, которые, на словах признавая величайшее значение фильма С. Эйзенштейна для развития не только советского, но и мирового кино, на деле оспаривают самый принцип художественного построения картины: принцип поэтически обобщенного изображения народа, осознавшего свою революционную силу. Как видим, предмет для полемики и достаточно остер и достаточно своевремен. Однако анализ фильма С. Эйзенштейна мог и должен был стать не только холодной констатацией того, что в данном случае «единицей типического (и, следовательно, основным предметом индивидуализации) является не образ отдельного человека, а образ массы», а страстным разговором о тех принципах неразрывности идейного и художественного, которыми руководствовался С. Эйзенштейн, создавая лучшие свои фильмы. А вместо этого—строгая локальность и изолированность темы, материал, изложенный таким языком: «народ является объектом индивидуализации, а изображение его индивидуальных представителей подчинено этой задаче, является средством индивидуализации поведения народа. Приведенные слова о дезиндивидуализации под знаком индивидуализации могут быть прямо отнесены к тем критикам «Броненосца «Потемкин», которые упрекали фильм в недостаточной разработанности характеристик персонажей».

К счастью, не все исследование написано подобным образом. Однако тенденция к усложненности и внешней «научности» явственно проступает и в этой и в некоторых других работах. Главная беда

этой тенденции—невольный отрыв, отстранение изучаемого предмета от проблем сегодняшнего дня.

М. Рошаль—автор работы «Популяризация произведений живописи средствами кино»—понимает всю опасность штампа, способного просто-напросто убить важнейшее и нужнейшее дело, которому посвящена ее статья. Она очень точно и доказательно обнаруживает перед читателем достоинства одних «образных лекций», объясняет причины неудач других. Однако статья написана так, словно все обнаруженные ею недостатки уже устранены и зрители в самых отдаленных уголках страны смотрят только хорошие картины об изобразительном искусстве. Увы, дело обстоит не так. Хороших фильмов такого рода сделано все еще слишком мало.

Позвольте, могут задать нам вопрос, причем тут Академия наук? Формально, действительно, ни при чем: свою задачу исследователь выполнил, а это главное. И все же мы уверены, что сборники только выиграли бы, будь их теоретическая сторона усилена критической и публицистической.

Об этом наглядно свидетельствует, в частности, такая работа, как «Три шага к единству» Р. Юренева.

Периодическая печать и специальные издания не балуют своих читателей статьями о путях развития мирового кино. Редкие, от случая к случаю, рецензии не дают цельной картины жизни зарубежной кинематографии. Статья Р. Юренева, несмотря на ее фрагментарность и перегруженность материалом, значительна тем, что, не обходя острых углов, сопоставляя факты искусства и жизни, исследует проблемы, от решения которых в некоторой степени зависит успех развития кинематографии социалистических стран. Эта статья продолжает тот разговор о партийности, об идейной направленности и художественной выразительности, который стал главным в сборниках «Вопросы киноискусства».

Хочется остановиться еще на одной статье—«Проблема современности в киноискусстве» Л. Беловой. Уже само название работы, открывающей третий том «Вопросов», предопределяет не только круг тем, который должен затронуть автор (критерий современности, современность и ее отражение в искусстве), но и особое значение исследования, впрямую ставящего такую важную для всех сборников проблему. Но как раз данная статья страдает существенными просчетами.

Автор утверждает: «Современность—тот временный отрезок, в течение которого общество переживает определенные события и решает важнейшие для него проблемы до тех пор, пока они остаются актуальными». Несколькими страницами ниже Л. Белова, исходя из такого слишком широкого толкования слова «современность», делает вывод: «... трудно возразить против перенесения действия в современную Францию в «Терезе Ракен» или использования сюжетной схемы «Манон Леско» для рассказа о современных французах», ибо «сюжет и конфликт «Терезы Ракен» ... характерен для буржуазного общества как во времена Э. Золя, так и сейчас».

Мы думаем, что за годы, прошедшие после создания «Терезы Ракен», а тем более «Манон Леско», кое-что изменилось и в самой Франции и в воззрениях ее жителей, но... Не рискуя углубляться в неизвестную нам область, хочется задать Л. Беловой лишь один вопрос: неужели она не видит явного противоречия между этой ее мыслью и тем главнейшим положением работы, суть которого она сама ясно и недвусмысленно формулирует: «Реализм искусства, показ типического героя в типических обстоятельствах органически связан с его современностью»?

Однако отправная точка поисков в этой части статьи верна. Она в желании сопоставить современность проблем с их внешней актуальностью, доказать, что далеко не всегда эти понятия тождественны.

Гораздо хуже дело обстоит, когда само понятие современности рассматривается лишь с точки зрения материала, взятого для отображения в художественном произведении. То же, *как* это делается, игнорируется, и тем самым отвергается диалектическая сущность искусства, выраженная в единстве его формы и содержания...

Нам не хотелось бы, как это часто случается в рецензиях, закончить абзацем, суть которого сводится к тому, что, «несмотря на замеченные недостатки, в целом все хорошо». Мы коснулись лишь части помещенных в сборниках статей, причем коснулись их с точки зрения интереса, который они представляют для широкого круга читателей. Разговор должен быть продолжен.

И. Цизин

ФИЛЬМЫ-СКАЗКИ

Выпущенный недавно пятый сборник «Фильмы-сказки» издан стопятидесятитысячным тиражом. Для издательства «Искусство» такой тираж — редкость. Но тут расчет верен: книги из серии «Фильмы-сказки» сразу же после выхода в свет стремительно исчезают с прилавков книжных магазинов. Так было с четырьмя предыдущими сборниками — теперь эти книги стали библиографической редкостью.

В чем же секрет такого успеха сборников «Фильмы-сказки»? В том, по-видимому, что книги эти — для всех. Они одинаково интересны и кинематографистам-профессионалам, и многочисленным любителям кинематографа, и детям, и взрослым. Они интересны и тем, что в них собраны самые различные сказки, всегда находящие своего читателя, и тем, что это не просто сказки, а литературные сценарии мультипликационных фильмов.

В новом сборнике широко представлены сценарии, написанные по мотивам народных и литературных сказок. Вместе с экранизациями русского, украинского, узбекского фольклора здесь опубликованы переработанные для кинематографа индийские, французские, итальянские сказки.

Все они легли в основу уже вышедших на экран рисованных и кукольных картин. Читаешь эти сценарии, смотришь снятые по ним фильмы и — в который раз! — убеждаешься в безграничных возможностях мультипликации. Существо такого поистине удивительного многообразия кроется не столько в том, что с помощью мультипликации можно показать на экране чудеса волшебных сказок и самые невероятные приключения и превращения, сколько в возможности осуществить любой сюжет, найти решение любой темы. Нужно только суметь в каждом отдельном случае отыскать правильный ключ

Однажды, беседуя об особенностях кукольного театра, С. Образцов привел характерный пример:

— Представьте себе, что обычные, живые актеры играют такой эпизод. Он и она. Между ними происходит бурная ссора. Он хватает нож и закалывает ее. Потом опускается в кресло и медленно раскуривает сигару. Это страшное зрелище. Но пусть ту же самую сцену разыгрывают куклы. Удар кинжалом. Она умирает. Он спокойно закуривает сигару. Вам смешно, потому что в исполнении кукол все поступки, все чувства героев пародийны.

Крупнейший мастер кукольного кинематографа Иржи Трнка нередко пользуется этими особенностями кукол, в частности, в остроумном пародийном фильме «Ария прерий». Но вот другая картина того же мастера — «Старинные чешские сказания». Кукольные герои этого фильма поднимаются до высокой трагедии, волнуют и трогают. Другой ключ — иной жанр мультипликационного фильма.

Мультипликация может «работать» в любом жанре. Об этом, в частности, свидетельствуют произведения, опубликованные в новом сборнике. Каждый сценарий фильма-сказки решен в своеобразной манере: так, сатирическая окраска сценария «Опять двойка» сильно отличается от мягкой лирики «Диких лебедей» или сочного юмора героической комедии «Сказка про Емелю и Марью-царевну».

Конечно, «Сказку про Емелю и Марью-царевну», «Девочку и Тигра», «Исполнение желаний» можно снять и в игровом кинематографе. Очень хорошо, что в каждом из этих сценариев использованы такие художественные приемы, которые позволяют наиболее выразительно и интересно решить темы этих фильмов именно средствами мультипликационного кино.

И вот они вышли на экран. Вероятно, многие из этих фильмов вы уже видели. Казалось бы, открывая книгу, вы не можете ждать ничего неизведанного. Однако сценарии вызывают и обычный «читательский» и особый профессиональный интерес: чрезвычайно любопытно и полезно сравнить картину с ее литературной основой, поразмыслить над тем, как пишется мультипликационный сценарий, приоткрыть дверь в творческую лабораторию создателей мультфильмов.

Сравните сценарий В. Сутеева «Кораблик» с одноименным фильмом, поставленным режиссером Л. Амальриком. Вы увидите, как персонажи, лишь слегка очерченные автором сценария, приобрели не только цветовую, но и психологическую окраску, новые, своеобразные черты характера.

Сопоставьте сценарий М. Вольпина «Девочка и Тигр» с фильмом «Девочка в джунглях», поставленным режиссером М. Цехановским. Перечитайте сценарий Н. Эрдмана «Сказка про Емелю и Марью-царевну» и посмотрите картину И. Иванова-Вано «В некотором царстве». Каким подчас неожиданным оказывается изобразительный и звуковой ряд, эквивалентный образу, выраженному словом. Сравнивая, вы обнаружите не только талантливые находки,

но и неудачи. Вы увидите, как сценарист и режиссер, художник и композитор дополняли друг друга, как они спорили друг с другом в поисках лучшего решения, как в этих спорах такое решение рождалось, а иногда утрачивалось. Иными словами, вы ощутите, как создавался фильм. Создавался в напряженном творческом труде, ибо мультипликация, как и поэзия, «та же добыча радия».

Интересно познакомиться с творчеством не только таких маститых сценаристов, как М. Вольпин, Н. Эрдман, В. Сутеев, по сценариям которых созданы мультфильмы, завоевавшие мировую известность, но и с произведениями молодых авторов, что пришли в искусство мультипликации совсем недавно: таких, как В. Коростылев, М. Львовский, Л. Аркадьев, И. Болгарин, Ж. Витензон и другие. В сборнике напечатаны их первые сценарии. Они резко отличаются друг от друга. У каждого из кинодраматургов свой почерк, свое отношение к сказке. По мастерству, по умению строить сюжет «Опять двойка» В. Коростылева и М. Львовского, мне думается, сложнее и интереснее сценариев-экранизаций Л. Аркадьева, И. Болгарина, Ж. Витензон. Но и у этих молодых авторов есть много остроумных находок и хорошо написанных эпизодов.

И опять-таки чрезвычайно интересно сравнить эти сценарии с поставленными по ним фильмами. Например, фильм «В яранге горит огонь» (сценарий Ж. Витензон, режиссер О. Ходатаева), удостоенный высоких наград на международных кинофестивалях в Венеции и в Москве, мог быть значительно удачнее, если бы его не «оснастили» пояснительным дикторским текстом, рассчитанным на самого, мягко выражаясь, недогадливого зрителя.

Мне кажется, составитель правильно поступил, включив в новую книжку сценарий Е. Рысса и Л. Трауберга «Дикие лебеди», хотя фильм по нему до сих пор еще не создан: эта серьезная и вдумчивая попытка экранизации андерсеновских «Диких лебедей» представляет несомненный интерес.

Читатели сборника могут поблагодарить редактора-составителя Б. Воронова и за то, что он включил в книжку сценарий Ю. Олеши «Девочка в цирке», по которому режиссеры В. и З. Брумберг сняли фильм несколько лет назад. Эта талантливая работа, на мой взгляд, незаслуженно забыта.

Упреки к новому сборнику касаются главным образом частностей. Раз книга называется «Фильмы-сказки» и в ней печатаются преимущественно сценарии готовых фильмов, то по вполне понятным причинам читатель хочет знать не только имена сценаристов, но и всех тех, кто создал эти фильмы. В первых трех выпусках авторы картин были упомянуты. Но потом издательство «Искусство» почему-то перестало печатать в сборниках краткие фильмографические сведения.

Были в предыдущих сборниках и предисловия. Можно спорить о том, насколько хорошо они написаны. Но думается, что в такой книге должны быть и предисловия, и примечания, и фильмография.

Книга богато иллюстрирована. Это хорошо. Но иные иллюстрации имеют мало общего с фильмами, представляют собой скорее вольные упражнения художников А. Винокурова, Б. Степанцева, И. Шварцмана на заданные темы. И это, несомненно, плохо. Иллюстрировать такие сценарии следовало бы кадрами из соответствующих фильмов.

Разумеется, в вышедших из печати пяти сборниках невозможно было опубликовать все лучшие сценарии советского мультипликационного кино. Однако жаль, что в последней книге не нашлось места для таких несомненно интересных сценариев, как «Снежная королева» Г. Гребнера, Н. Эрдмана, Л. Атаманова, «Чудесница» Л. Позднеева, «Привет друзьям» Д. Бабиченко, Б. Дежкина, М. Пащенко. И, думается, не следует ограничиваться только сценариями студии «Союзмультфильм». Есть интересные мультипликационные фильмы, сделанные в Грузии; начали выпускать объемные мультфильмы кинематографисты Эстонии. И, наконец, хотелось бы прочитать в следующих сборниках литературные сценарии наиболее значительных мультипликационных картин Чехословакии, Румынии, Польши и других зарубежных стран.

Скоро, должно быть, наряду с дальнейшим развитием мультипликационной кинематографии в Москве и Тбилиси рисованные и кукольные фильмы будут создаваться в Киеве, Ленинграде, Ереване, Таллине, Алма-Ате. Новые сборники «Фильмы-сказки», несомненно, помогут в пропаганде этого замечательного вида искусства и в привлечении новых авторов к работе в мультипликационном кино.

Дебют киноведа

На Фрунзенскую киностудию пришла скромная девушка. Она заявила, что очень хочет работать на студии... Но не актрисой, нет. И не режиссером, не оператором. И принесла она не сценарий...

Вот синяя папка. Дипломная работа Гюльсары Афиджановой. Киргизский государственный университет, кафедра русской и зарубежной литературы. Работа называется: «Некоторые вопросы развития киргизской кинодраматургии».

Невольно вырывается ироническое замечание:

— Вряд ли вас захлестнуло обилие материала. Ведь Фрунзенская студия только начинает работу..

— Тем более, — говорит девушка. — Тем важнее и интереснее будет моя работа. Надо с первых шагов предъявить серьезные требования драматургам.

Читаю работу Гюльсары Афиджановой. Передо мной действительно серьезный труд, обстоятельно и умно освещающий первый период истории киноискусства Киргизии.

От внимания Г. Афиджановой не ускользнули работы киргизских кинодокументалистов, которые она по праву считает началом национального киноискусства. В вводных главах дан обзор возникновения литературы, музыки, живописи, театра в Киргизии, обрисованы условия, в которых возникли киргизские фильмы. Но это лишь вступление. Самое интересное — дальше.

Молодой исследователь определяет предмет своей работы. Привлекает и здесь точность, определенность мысли. Очевидно, все это давно продумано, выношено.

«Целью работы является рассмотрение литературного сценария как основы художественных фильмов вообще, и киргизских в частности... Рождение кино вызвало новый вид литературы — сценарий. Сценарий — это такая же форма художественного мышления, как роман или драма... Сценарий — это не только сырье для киноискусства, но прежде всего художественное произведение...». Когда ясен предмет исследования, его специфика, легко двигаться дальше.

Самое ценное в работе Г. Афиджановой то, что она умело и самостоятельно исследует с заявленных позиций конкретные явления искусства.

Особенно удался ей разбор сценария фильма «Салтанат».

Вполне правомерно Афиджанова отмечает, что «Р. Буданцева проявляет ценное качество сценариста — режиссерское вйдение».

Ценное качество — кинематографическое вйдение — проявляет и Афиджанова, когда пишет о различных составных чертах кинопроизведения. Так, она пишет, что «если нет драматического конфликта, то это ведет и к бессюжетности пейзажа, его аморфности и невыразительности и к простому показу технологических возможностей кинематографа»... И раскрывает это на примерах.

Весьма ценны наблюдения над тем, как отражается в фильмах жизнь народа, мысли о национальной форме кинокартины. Афиджанова, исследуя фильм «Легенда о ледяном сердце», заявляет, что экзотическая пестрота не характерна для Киргизии, чье искусство отмечено сдержанностью, строгостью красок.

Упрекая режиссуру в схематизации сценария Г. Ягдфельда и В. Витковича, она доказывает, что у драматургов все персонажи были заявлены в движении характеров, а в фильме Хакима из простой деревенской девушки, стремившейся стать актрисой, превратилась в готовую эстрадницу. Ашик, только мечтавший о «масштабе», стал с самого начала администратором городского театра и т. д. Иначе говоря, герои не пришли к своим характерам, а получили их с первых кадров... И, как совершенно справедливо заключает Г. Афиджанова, главная причина недостатков фильма — «...расхождение авторов и постановщиков. Хотя и сохранилась идея, но раскрыта она иным путем».

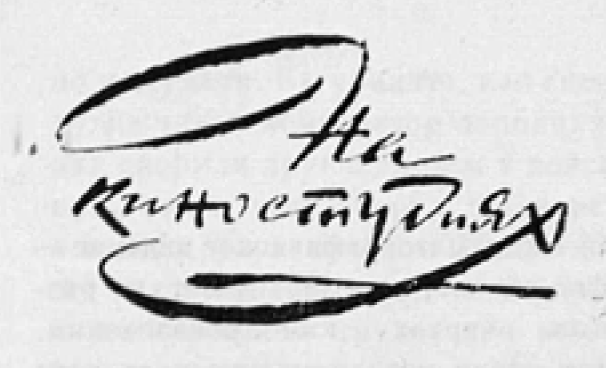
Немало интересных суждений высказано и по первой комедии Фрунзенской студии «Моя ошибка».

Главное достоинство работы молодого киноведа в том, что она смело, самостоятельно анализирует не только содержание сценариев, но и ф о р м у, обнаруживая хорошее понимание специфики кинематографа.

Конечно, многие страницы ее работы еще носят характер реферативный, дает себя знать недостаточно глубокое знакомство с кинолитературой, историей кино, фильмами. Но есть в этой скромной дипломной работе главное, что привлекает к ней внимание. Это самостоятельность исследования, своя точка зрения и умение анализировать, стремление показать, как содержание воплощается в кинематографической форме. Все это качества, которые позволяют ожидать от Афиджановой новых серьезных работ.

Как радостно, что профессия критика и киноведа находит энтузиастов среди нашей талантливой молодежи!

Н. КЛАДО



«МОСФИЛЬМ»

Выпускники режиссерских курсов «Мосфильма» Г. Данелиа (в прошлом архитектор) и И. Таланкин (бывший режиссер Львовского театра) приступили к экранизации повести В. Пановой «Сережа». Сценарий написан при участии В. Пановой.

Для главного оператора А. Ниточкина фильм «Сережа» также первая самостоятельная работа.

В создании картины принимают участие С. Бондарчук, исполняющий роль Коростылева, И. Скобцева—Марианна, мать Сережи, В. Меркурьев—дядя-капитан. В роли Сережи снимается пятилетний мальчик Борис Бархатов.

•

Картину по сценарию геолога Г. Кокиной и инженера Л. Кокина «Легкая жизнь Яши Топоркова», отмеченному второй премией на Всесоюзном сценарном конкурсе, ставит молодой режиссер Е. Карелов. Это его первая полнометражная картина. Место действия фильма—индустриальный гигант «Азовсталь». Там и ведутся основные съемки. Герой фильма Яша Топорков—молодой монтажник-строитель. Он становится косвенным виновником гибели рабочего. Яша может промолчать, и преступление может быть скрыто. В том, как решает этот вопрос Яша Топорков, и заключается идейный замысел и сюжет будущего фильма. Главную роль исполняет недавний выпускник ВГИКа С. Хитров. Роль Маришки (девушки, которую любит Топорков) играет студентка второго курса ВГИКа Нина Магер. В роли прораба, виновника аварии, снимается Н. Крючков. Жену погибшего играет Лидия Смирнова.

•

Заканчивается экранизация популярной историко-революционной повести В. Кожевникова «Заре навстречу». Автор сценария А. Антокольский сохранил основные сюжетные линии и образы повести. Над фильмом работают режиссер Т. Лукашевич и оператор С. Шейнин. Артист Ю. Яковлев (исполнитель роли князя Мышкина в картине «Идиот») играет в новом фильме доктора Сапожкова; в роли его жены снимается артистка Т. Конюхова.

ЕРЕВАН

В связи с сорокалетием Советской Армении студия «Арменфильм» приступила к постановке историко-революционной картины «Музыкантская команда» по сценарию М. Шатиряна. Действие фильма развертывается в 1920 году, в период борьбы за установление Советской власти в Армении.

«Музыкантская команда» — первая работа в кино двух молодых театральных режиссеров Г. Маркаряна и Г. Маляна. Основные роли в картине исполняют артисты театра имени Сундукяна Ф. Мкртчян и А. Хостикян.

КИНО В НАРОДНЫХ УНИВЕРСИТЕТАХ КУЛЬТУРЫ

Все большее распространение в нашей стране приобретают народные университеты культуры. Они с создаются в городах, районных центрах, при дворцах культуры и клубах, на предприятиях и в колхозах, в частях Советской Армии.

Деятельное участие в организации и работе университетов культуры принимают и кинематографисты.

Недавно культурно-массовый отдел ВЦСПС провел в Москве Всесоюзное совещание руководителей университетов культуры для обмена опытом и обсуждения учебных программ.

На совещании выступил кандидат искусствоведения Р. Юренев. В своем докладе он говорил об огромном культурном значении кино как самого массового из искусств. Советское кино, являющееся самостоятельным видом искусства, по праву гордится тем, что оно отразило все основные этапы развития нашей Родины. Оно является активным пропагандистом литературы, искусства, достижений передовой научной мысли и новостей технического прогресса.

Слушатели народных университетов культуры проявляют исключительный интерес к кинематографии, лекции по вопросам кино неизменно собирают много слушателей, вызывают множество вопросов.

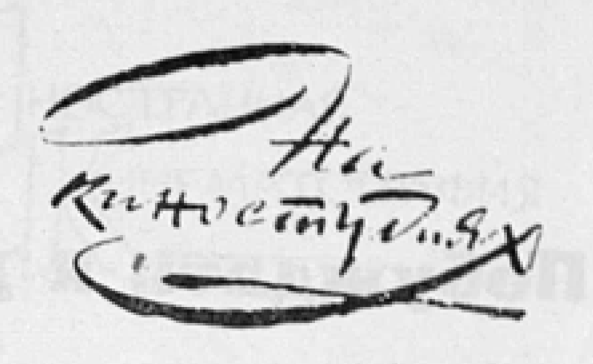
В работе университетов культуры и искусства участвуют киноведы С. Гинзбург, Н. Туманова, С. Комаров, С. Фрейлих и другие. Д. Писаревский возглавляет кинофакультет, организованный в университете культуры работников торговли и общественного питания. И. Соколов составил программу лекций по киноискусству в университете культуры Краснопресненского района Москвы

Докладчик предложил включить в учебные планы народных университетов обзорные беседы о кино, чтение лекций о выдающихся мастерах советского кино С. Эйзенштейне, А. Довженко, Вс. Пудовкине, о творчестве современных советских режиссеров, кинодраматургов, актеров, о наиболее ярких представителях зарубежного прогрессивного киноискусства. Бесспорный интерес должны вызвать обсуждения только что вышедших фильмов и творческих проблем советского киноискусства на современном этапе. Слушатели университетов культуры интересуются тем, как пишется сценарий и создается кинофильм,—и на эти вопросы они должны найти ответ в университетах культуры.

На совещании отмечалось, что Госфильмофонд располагает более чем двумястами наименований научно-популярных и документальных фильмов по живописи, графике, скульптуре, архитектуре и прикладному искусству, двадцать пять киноочерков посвящены темам языкознания и литературы и около сорока освещают историю музыки, хореографии, советского и зарубежного театра и кино, цирка, эстрады и самодеятельного искусства. Кроме того, существует цикл художественных фильмов о жизни и творчестве выдающихся деятелей искусства. Эти фильмы должны органически войти в программы университетов культуры. Управление кинофикации и проката при Министерстве культуры СССР издало список-каталог кинофильмов, рекомендованных для слушателей народных университетов культуры и искусства.

•

Университеты культуры имеют неоценимое значение для эстетического воспитания народа. Сейчас деятельность их кинофакультетов тормозится отсутствием учебных планов, программ, вспомогательных материалов. Неотложная задача Всесоюзного бюро кинопропаганды при Оргкомитете СРК СССР, ВГИКа, Института истории искусств АН СССР—помочь наладить работу этих факультетов.



ВМЕСТЕ С ЗАРУБЕЖНЫМИ ДРУЗЬЯМИ

«Новая Болгария»

О славном пути, пройденном Народной Республикой Болгарией за пятнадцать лет после освобождения страны, рассказывает цветной документальный фильм «Новая Болгария». Это кинорассказ о выполнении заветов вождя болгарского народа Георгия Димитрова, о гигантском скачке освобожденной Болгарии из полуфеодального строя к переустройству общества на социалистических началах.

Фильм создан совместными усилиями болгарских и украинских кинематографистов. Сценарий и текст к фильму написал болгарский писатель Димитр Методиев, съемки осуществляли операторы Ф. Каминский, Я. Марченко, И. Китанов, С. Петров и И. Желев. Режиссеры-постановщики фильма—Михаил Юдин и Генчо Генчев.

Фильм «Новая Болгария» представлял документальное киноискусство Болгарии на Международном кинофестивале в Москве.

Сейчас картина дублируется на русский, китайский, арабский, английский, немецкий, французский, испанский и другие языки.

«Прерванная песня»

На студии «Грузия-фильм» идут съемки художественного фильма, постановка которого осуществляется совместно с кинематографистами Словакии. Творческое содружество грузинских и словацких киноработников возникло не случайно. Оно является как бы продолжением одного из волнующих эпизодов Великой Отечественной войны, новым выражением дружбы народов, скрепленной участием в общей борьбе против гитлеровских захватчиков.

В основу сценария положена одна из тех невыдуманных историй, которые красочнее и увлекательнее иных литературных вымыслов. Это история Яна Новака, словацкого офицера, который в 1942 году в боях под Нальчиком перешел на сторону советских войск и доблестно сражался с гитлеровцами. Тяжело раненный, Новак попал в один из тбилисских госпиталей. Здесь его оперировала и самоотверженно боролась за его жизнь молодой врач Тина Хадирбеташвили...

В прошлом году, во время пребывания в Чехословакии, группа грузинских кинематографистов узнала историю супругов Новак и познакомилась с ними. Так возник замысел сценария К. Лордкипанидзе, А. Маренчика, Н. Санишвили.

Над фильмом работают режиссер-постановщик Н. Санишвили (Грузия) и режиссер Ф. Жачек (Словакия), операторы Д. Маргиев (Грузия) и В. Розинец (Словакия).

Главные роли исполняют Юлиус Пантик и Лиа Элиава. В картине снимаются также грузинские артисты В. Анджапаридзе, О. Кобе ридзе, З. Лаперадзе, словацкие артисты К. Махата, Д. Блажко вич, В. Млинек и другие.

ЛЕНИНГРАД

Двухсерийный фильм «Балтийское небо», который снимается сейчас на студии «Ленфильм», рассказывает о героических делах наших летчиков в годы Великой Отечественной войны. Сценарий Н. Чуковского, написанный по его одноименной книге, ставит режиссер В. Венгеров. Съемки ведет оператор Г. Мараджян.

На заседании Художественного совета студии возник спор о монтажном решении картины. Дело в том, что в батальных сценах по режиссерскому сценарию было намечено много быстрых и резких переходов, предусматривалась частая смена планов. Режиссер-постановщик В. Венгеров поделился с членами Художественного совета своими мыслями и выслушал соображения других режиссеров, в частности Г. Козинцева, который сказал:

—В свое время монтаж считался как бы универсальным философским камнем. На современном этапе развития киноискусства я вижу задачу монтажа не в том, чтобы клеить из кусков пленки слоеный пирог, а в том, чтобы воссоздавать художественными средствами непрерывность жизни...

... Воздушные и морские бои мы видели на экране десятки раз. Это не новинка. И они не станут новинкой при любом монтаже. Поэтому надо не искать ошеломляющих монтажных переходов, а стремиться показать динамику боя через движения человеческих душ. Если съемочной группе удастся сделать это, тогда на экране появится картина, захватывающая не внешними батальными эффектами, а глубокой жизненной правдой.

В обсуждении режиссерского сценария фильма «Балтийское небо» приняли участие писатели Н. Чуковский, Б. Чирсков, операторы А. Дудко, А. Москвин и другие.

Художественный совет рекомендовал съемки обеих серий проводить одновременно.

ТАЛЛИН

Завершается работа над фильмом «Подводные рифы» (сценарий А. Хинта, режиссер-постановщик В. Невежин, режиссер И. Тамур). Главные роли в картине исполняют артисты А. Орав, Л. Латс, А. Эскола и студентка Московского театрального училища имени Щукина А. Петерсон. В массовых съемках на острове Сааремаа участвовали местные рыбаки.

●

Широкоэкранный фильм из жизни спортсменов «Озорные повороты» по сценарию Д. Нормета и А. Штрема ставят режиссеры К. Кийск и Ю. Кун. Часть действия картины происходит на всесоюзных и международных мотогонках.

Побуждать к действию!

Недавно в Москве гостил председатель Ассоциации датских кинорежиссеров Йорген Роос. В беседе с нашим корреспондентом Йорген Роос рассказал о своей работе и поделился мыслями о документальном кино.

Потрясать зрителя, побуждать его к действию, заставить задуматься над важнейшими проблемами жизни своей страны—такова, по-моему, цель любого произведения киноискусства. К сожалению, часто документальные фильмы бывают описательны, а потому скучны. Материал документального фильма—сама жизнь, его герои—живые люди, поэтому всегда можно найти путь к сердцу зрителя, если режиссер смело берется за остросовременную тему.

Когда я делал свой первый фильм— «Бегство»,—мне хотелось передать атмосферу, которая была характерна для Дании 1942 года: во времена оккупации одни уезжали за границу, другие, оставаясь на родине, пробовали найти убежище в кругу узкочастных интересов.

Как режиссер и оператор, я испытал на себе влияние советских фильмов—«Броненосец «Потемкин», «Буря над Азией» («Потомок Чингис-хана»), «Путевка в жизнь»,—которые демонстрировались в Дании тайком от немецких оккупантов.

В те годы я только начинал свои поиски, был очень молод и считал себя самой интересной персоной на свете. Я много экспериментировал в духе сюрреализма, это увлекало, но в то же время возникало ощущение, что жизнь идет мимо, обгоняет меня.

Когда я почувствовал, что могу уже сделать нечто серьезное, начались новые поиски. Хотелось найти тему, которая отвечала бы моим устремлениям. Так родилась картина «Трущобы».

Этот фильм рассказывал о трущобах Копенгагена и был сделан на средства тех, кто жил в трущобах. Мы показали его правительству, он шел в кинотеатрах, в клубах, даже в церквах.

Сборы от демонстрации фильма пошли в пользу жителей трущоб. А через некоторое время правительственные органы ассигновали средства для ликвидации трущоб.

Я был счастлив: деньги, которые дали мне на этот фильм жители трущоб, не пропали даром.

Разумеется, не всякий фильм может иметь подобный практический результат. Но главное, что я хочу подчеркнуть: в документальном фильме всегда должно быть гуманистическое начало. Кино должно пробуждать в людях лучшие чувства.

Именно поэтому я взялся за серию фильмов о великих людях Дании. Один из них—о Гансе Андерсене—шел на советских экранах несколько лет назад.

Я думаю, что в кино следует избегать грубых, прямолинейных решений; вывод должен возникать сам собой, его не надо навязывать зрителю.

Создавая картину о датских церковных фресках, я старался показать редкое мастерство безымянного художника, работа которого в течение нескольких веков была скрыта от людских глаз под толстым слоем штукатурки. Церковь делит людей на хороших и плохих, на праведников и грешников. Эти же фрески были так полны жизни, столь чужды аскетизма, что после реставрации один из священников предложил замазать их снова. В фильме нет прямых сентенций против деления людей на плохих и хороших или против аскетизма. Но там есть фреска, изображающая рай, где праведники с постными лицами стоят перед господом богом. Камера идет все ближе, ближе —и мы видим, что у бога нет лица, это просто пустая стена... И хотя фильм не выступал прямо против религии, смысл его был в том, что люди должны надеяться не на бога, а на самих себя.

Этого второго смысла, косвенно обращенного к современности, я ищу в каждом новом опыте, будь то история датского художника Виломсена или фильм об изобретателе-самоучке Эльхаммере. Эльхаммер был типичным датчанином—маленький, толстый, жизнерадостный человек, который всю жизнь что-нибудь выдумывал и даже изобрел... аэроплан. Изобретатель работал кустарно, не интересуясь тем, что делается за границей. Это был фильм, где веселое переплеталось с грустным, потому что судьба Эльхаммера трагична: работая в одиночку, он не знал, что самолет в других странах уже изобретен. Здесь был свой подтекст. Фильм говорил: люди должны сотрудничать, наука едина.

Гуманизм и чувство современности—эти два качества отличают работы лучших режиссеров документального фильма Дании—Теодора Кристенсена, Хейена Хассельвелка, Борджа Хиста, Хеннига Карсена, Торка Хакстаузена, Бента Барфуда и других. Еще в годы войны в Дании сложилась группа молодых режиссеров, близких к документальному кино. Хотя их работы и не могли быть открыто направлены против оккупантов, они утверждали национальное единство датчан, говорили о природных богатствах страны, о ее будущем. Одна из таких картин — «Хлеб в опасности» —показала нашествие на поля Дании зеленой саранчи, и все зрители понимали, что речь идет о фашизме.

В то время каждый работал сам по себе. Общность целей позволила нам впоследствии объединиться в Ассоциацию датских кинорежиссеров, члены которой хотят добиться, чтобы документальное кино становилось все более содержательным и действенным.

П. Корня

Генеральный директор киностудии художественных фильмов «Бухарест»

Румынские студии сегодня

Румынская кинематография недавно вышла на международную арену. До второй мировой войны в Румынии не было постоянного производства художественных фильмов. Только после освобождения Румынии, в условиях народно-демократической власти стало возможным заложить основы для создания национальной кинематографии. Все пришлось начинать с начала: не было ни павильонов, ни технических средств, ни квалифицированных кадров. Под руководством Румынской рабочей партии за сравнительно короткое время была создана кинематографическая промышленность, оснащенная самой современной техникой, способная производить разнообразные по жанрам фильмы.

База румынской кинематографической промышленности сконцентрирована в новой студии «Бухарест», построенной в Буфтя, в 30 километрах от столицы. В 1952 году здесь при широкой помощи Советского Союза началось строительство киногородка, занимающего площадь около 30 гектаров. Студия располагает всем необходимым оборудованием, имеет четыре павильона, лабораторию для обработки пленки с производительностью около 20 миллионов метров в год, павильон звукозаписи, павильон для комбинированных съемок, репетиционные залы и т. д. На ней производятся полнометражные и короткометражные художественные фильмы. На студии «Бухарест» имеется творческий коллектив, которым руководит известный режиссер Ион Попеску-Гопо, специализирующийся в производстве мультипликационных фильмов, и коллектив, работающий над кукольными фильмами под руководством Боба Кэлинеску.

Вторая киностудия — имени Александру Сахия — занимается исключительно производством документальных фильмов, журналов, научных и учебных картин

Румынские киностудии в 1959 году выпускают 75 полнометражных и короткометражных фильмов, из которых 10 художественных полнометражных и 18 короткометражных. До настоящего времени — с 1948 по 1958 год — было создано 56 художественных полнометражных фильмов.

Эти несколько цифр доказывают, что румынская кинематография уже обладает некоторым опытом и вышла из стадии робких поисков. Без сомнения, еще не все трудности преодолены. Зритель очень изменился за последние годы и стал гораздо взыскательнее. Он требует от кинематографистов, чтобы они не отставали от жизни социалистической родины, чтобы они смело и убедительно отражали современную действительность, создали образ нового человека, строителя социализма, творца всех материальных и духовных ценностей нового общества. В этом состоит основная творческая задача румынских кинематографистов, и они стараются ее выполнить.

Из фильмов, выпущенных до сих пор, стоит отметить картину «Мечта сбылась» (режиссеры Виктор Илиу и Мариетта Садова) — экранизацию романа М. Садовяну «Митря Кокор»; «Внуки горниста» (режиссер Дину Негряну) — о героической борьбе румынских коммунистов; «Чертополох Бэрэгана» (режиссер Луи Дакен) — о крестьянском восстании 1907 года; «Извержение» (режиссер Ливиу Чулей) — о жизни румынских нефтяников.

В этом году на экраны вышли музыкальная комедия «Алло, вы ошиблись номером!» (режиссер Андрей Кэлэрашу), экранизация пьесы румынского классика И. Л. Караджале «В дни карнавала» (режиссеры Георг Наги и А. Михелес) и фильм «Мяч» (режиссеры А. Блайер и С. Иветич), показанный на Международном кинофестивале в Москве.

Большинство румынских режиссеров и киноработников других профессий принадлежит к молодому поколению.

Важной нашей задачей были подготовка и воспитание этих молодых кадров.

В киностудии в Буфтя имеется творческая секция, которая регулярно обсуждает принципиальные вопросы идеологической направленности производства фильмов, вопросы теории кинематографии и профессионального мастерства. Здесь компетентно и коллегиально обсуждаются недостатки вышедших на экран кинофильмов. Члены творческой секции часто совершают поездки в крупные центры социалистического строительства. Прошлой зимой несколько режиссеров добровольно работали в течение нескольких недель в качестве пропагандистов культуры в разных селах страны. Мы стремимся, чтобы художники не теряли непосредственного контакта с повседневной жизнью народа, стараемся воспитывать в них требовательность по отношению к самим себе и чувство ответственности за расцвет национальной культуры.

О хороших результатах, достигнутых на этом пути, свидетельствуют некоторые успехи румынской кинематографии Здесь надо прежде всего сказать об Ионе Попеску-Гопо. Он пришел в кинематографию из пластического искусства. Ему быстро удалось добиться всемирной известности. Две премии, в Канне (1957) и в Туре (1958), шесть других международных премий и две премии, полученные в Румынии, красноречиво свидетельствуют о широком признании его таланта.

Произведения Гопо привлекают изяществом рисунка, живым юмором и своей глубокой человечностью.

Несколько слов о тематике и жанрах фильмов 1959 года.

Два фильма посвящены вооруженному восстанию, возглавленному Румынской рабочей партией 23 августа 1944 года, — «Дунайские волны» (режиссер Ливиу Чулей) и «Буря» (режиссеры А. Блайер и С. Иветич), — а другие два рассказывают об эпизодах борьбы румынского народа в более поздний период: об участии в антигитлеровской войне— «В полночь упадет звезда» (режиссер Лучиан Брату) и об аграрной реформе—«Мартовский ветер» (режиссер Малоина Урсиану). В «Лавине» (режиссер Г. Турну) рассказывается о спасении экспедиции, терпящей бедствие в горах. Биографический музыкальный фильм, посвященный талантливой румынской певице Дарклие (режиссер М. Якоб), фильм о путешественниках, застрявших в занесенном снегом поезде (режиссеры М. Букур и Е. Бостан), две комедии: экранизация произведения Караджале «Телеграммы» (режиссеры Г. Наги и А. Михелес) и современная сатира о «звездах» в спорте «Наши ребята» (режиссеры Г. Витапидис и А. Ангел)—дополняют программу этого года. Следует добавить, что Ион Попеску-Гопо закончил среднеметражный игровой фильм, озаглавленный «Волшебная сказка».

Румынская кинематография встретила пятнадцатую годовщину освобождения страны рядом серьезных достижений. Глубокая преданность наших киноработников делу социализма, их страстное стремление найти художественные средства для раскрытия нового содержания фильмов—все это служит залогом дальнейших успехов румынского киноискусства.

Перевод с румынского

Ал. Тихов

Новые работы болгарских кинематографистов

Кинематографисты Болгарии отметили пятнадцатилетие со дня свержения монархо-фашистского режима созданием ряда новых фильмов, посвященных темам революционной борьбы болгарского народа.

Режиссер Захарий Жандов поставил по сценарию Павла Вежинова фильм «За горизонтом».

В годы фашистской диктатуры группа болгарских революционеров вынуждена эмигрировать в Советский Союз. Коммунисты Добри и Милутин пытаются захватить лодку, чтобы перебраться через Черное море. В столкновении между ними и капитаном лодки Марином—драматический узел сценария. Капитан отчаянно сопротивляется при захвате лодки и поначалу отказывает коммунистам в какой-либо помощи в опасном морском путешествии. Но, постепенно убедившись в моральной силе и стойкости двух коммунистов, в их правде, капитан становится на их сторону и, рискуя собственной жизнью помогает героям.

Исключительность обстановки—действие происходит в рыбачьей лодке среди безбрежного моря

«ЗА ГОРИЗОНТОМ»

и участвуют в нем лишь несколько персонажей— определило особенность этого фильма, где в камерном плане решается большая тема революционной борьбы и солидарности народа. Естественно, что авторы сосредоточивают внимание на психологии героев.

Запоминаются яркие индивидуальные характеры Добри и Милутина. Образ капитана Марина очень сложен. И хотя не во всех эпизодах сценарист сумел психологически точно мотивировать поведение капитана, в целом в фильме создан реалистический образ честного человека из народа, который встает на путь борца за светлое будущее.

По своему жанру близок к этому произведению и сценарий фильма «В тихий вечер» (постановщик Б. Шаралиев). Автор его—один из крупнейших болгарских беллетристов Емилиан Станев. Он написал сценарий по своей одноименной повести и неизданному рассказу «Свет». Тема фильма, посвященного вооруженной борьбе болгарских партизан, решается через раскрытие душевных качеств двух героев— Антона и Бойки.

Молодая, романтически настроенная учительница Бойка стала партизанкой. Но ей не хватает выдержки и опыта борьбы, не хватает терпения в условиях тяжелых и длительных испытаний. И Бойка погибает от рук полиции...

Противоположен образ Антона. Закаленный в борьбе человек высокого долга, Антон решителен и стоек даже в самые трудные моменты схватки с врагом.

Фильм «Командир отряда» (сценарий Велчо Чанкова, постановка Дучо Мундрова) раскрывает героику партизанского движения и высокие нравственные качества участников борьбы за свободу болгарского народа.

Картина «Дом на двух улицах» (автор сценария Бурян Енчев, постановщик Кирил Илинчев) построена на материале того периода, когда немецко-фашистские войска оккупировали Болгарию и когда Германия объявила войну Советскому Союзу. Тема революционной борьбы решена здесь в новом аспекте. На судьбах трех персонажей—двух братьев Кирила и Владимира Стоиловых и Крума Ганчева— авторы показывают разные направления, по которым шли тогда пути нашей молодежи. Сын рабочего-революционера Кирил продолжает дело своего отца, вступает в вооруженную борьбу. Его брат Владимир, молодой поэт, заканчивающий гимназию, стоит в стороне от политических битв, живет идиллическими представлениями о братстве и счастье, которые, по его мнению, могут быть достигнуты «другим путем», и платится смертью за это заблуждение. Крум Ганчев, сын фабриканта, становится закоренелым преступником-фашистом, преисполненным злобы к трудовому народу.

В конце года будут завершены и другие фильмы, посвященные недавнему прошлому болгарского

«КОМАНДИР ОТРЯДА»

народа: «Бедная улица» (по сценарию П. Донева, отмеченному на прошлогоднем конкурсе сценаристов), «РМС» (сценарий Валерия Петрова) и «Мы были молодыми» (сценарий Христо Ганева).

Этим, разумеется, не исчерпывается тематический план нашего кинопроизводства. Так, режиссер Д. Даковский ставит по сценарию Ст. Даскалова фильм «Стубленские липы», посвященный переустройству села на кооперативных началах. Над фильмом по сценарию И. Незнакомова о герое болгарского фольклора Хитром Петре работает режиссер Ст. Сырчеджиев.

Но главное место в плане занимают темы из истории революционной борьбы болгарского народа. Думается, что в год, когда наш народ торжественно отмечает пятнадцатилетие своего освобождения, такой характер плана вполне оправдан.

Помимо художественных фильмов, которыми болгарская кинематография встретила знаменательную дату, следует упомянуть полнометражный документальный фильм «Пятеро из РМС», посвященный героической жизни и замечательным подвигам пяти руководителей Союза рабочей молодежи, погибших за освобождение своего народа,—Йорданки Николовой, Адальберта Антонова (Малчик), Александра Димитрова (Сашо), Лиляны Димитровой и Свилена Русева (авторы сценария Г. Янев, Х. Маринов и Н. Белогорский, режиссер Н. Белогорский).

С большим увлечением работают болгарские кинематографисты над новыми произведениями о героях славной борьбы за народное счастье.

Перевод с болгарского

Вл. Матусевич

Заметки о норвежском кино

Летом 1955 года мне довелось встретиться с молодым актером Народного театра в Осло Яком Фьельстадом, приехавшим в Москву в составе норвежской театральной делегации.

— А вы знаете, что у нас есть свой, норвежский Маресьев? — спросил меня Фьельстад.

Два года спустя Фьельстад снялся в роли Яна Болсруда, а еще двумя годами позже мы вновь встретились с ним и режиссером Арне Скоуеном на московской премьере созданного ими фильма «Девять жизней»...

История норвежской кинематографии фактически начинается с появления звукового кино, когда была выстроена небольшая студия «Нуршк-фильм» и на нее пришел первый норвежский профессиональный кинорежиссер Танкред Ибсен, внук великого драматурга. В лучших работах Ибсена этого периода («Бродяги», 1936; «Гость Бордсена», 1937; «Двое живых и один погибший», 1939) доминирует социальная тематика, но общественные конфликты он рассматривает с позиций осторожного либерализма. В художественном решении фильмов ощущается сильная зависимость от театральной традиции. В Норвегии до сих пор нет ни одного профессионального киноактера и во всех ролях — больших и эпизодических — снимаются актеры драматических театров. Правда, в этой зависимости от театра была и своя положительная сторона: глубоко реалистическая природа норвежской театральной школы препятствовала проникновению в национальное киноискусство упадочных модернистских влияний.

Настали черные дни оккупации. Маленькая страна боролась с фашистскими полчищами в несколько раз дольше и упорнее, чем Франция. Немного

было мест в Западной Европе, где бы гитлеровцы чувствовали себя так «неуютно», как в Норвегии.

За проволокой колючей
Из ненависти и мести
Живут победители-немцы,
Без радости и без чести, —

писал в те дни Нурдаль Григ — честь и совесть норвежского народа.

Война прервала процесс развития норвежского кино. Однако эпопея Сопротивления стала той благодатной почвой, на которой выросло новое прогрессивное художественное направление, стала неисчерпаемым источником тем и образов для его представителей. Говоря о направлении, мы имеем в виду идейно-тематическое единство устремлений определенной группы киноработников, а отнюдь не новую эстетическую школу.

Каждый из них идет своим путем в искусстве, у каждого есть излюбленные приемы и краски, свои достоинства и слабые места. Но всем им свойственно почти демонстративное стремление к предельной достоверности изображения, не случайно сюжеты всех их фильмов основаны на реальных событиях, а съемки производятся обязательно на том месте, где эти события происходили; персонажи фильмов обычно говорят на диалекте той области, в которой развертывается действие.

Но о чем же эти фильмы? Время действия — 1940—1945 годы; место действия — Норвегия; главные действующие лица — участники движения Сопротивления, простые норвежские рыбаки, крестьяне, учителя, рабочие. Короче, это фильмы о войне, о борьбе народа с оккупантами.

Направление, о котором идет речь, возникло стихийно и в атмосфере всеобщего интереса к недавним событиям, которыми были проникнуты норвежское искусство и литература первых послевоенных лет, казалось вполне обычным и естественным. Сразу же после освобождения создал свой первый фильм прогрессивный театральный деятель, автор книги «Социальный театр» Улав Дальгор, бывший узник одного из фашистских концентрационных лагерей. Действие его фильма, названного «Мы хотим жить», происходило в застенках гестапо. Конфликт строился на противопоставлении характеров двух подпольщиков, попавших одновременно в руки фашистов. Один из подпольщиков выдержал все испытания, перенес все пытки и умер, исполнив свой долг; другой предал товарищей и, уцелев физически, превратился в существо полубезумное, в котором погибло все человеческое

Подобный же сюжет был положен в основу фильма режиссера Торальва Санде и сценариста Сигурда Эвенсму «Беглецы в Англию». Это был рассказ о том, как гитлеровцы напали на след подпольной группы и схватили всех ее участников, когда те попытались переправиться в Англию. Патриотов расстреляли после жестоких пыток. При всей своей правдивости и безусловной общественной значительности эти фильмы показывали движение Сопротивления односторонне. Их герои — одиночки, и не случайно в центре произведения оказывается не самый процесс борьбы, а трагическая гибель подпольщиков.

«ДЕВЯТЬ ЖИЗНЕЙ»

Возможно, что здесь сказалась несгладившаяся острота вчерашних страданий. Быть может, авторы этих фильмов, без сомнения, честные и искренние художники, полагали, что именно так следует говорить о прошлом, чтобы оно никогда не забылось и никогда не повторилось.

Но оно, это прошлое, стало забываться многими с непостижимой быстротой. Сбывалось горькое пророчество Нурдаля Грига:

> Землю очистят от мертвых, ею снова начнут торговать,
> Все низкое вызовут к жизни и объявят высоким опять.
> Забудут громкие клятвы, могилы борцов осквернят...

Большинство норвежских режиссеров отходит от социальной проблематики. Танкред Ибсен работает весьма интенсивно, но почти все его новые работы, в отличие от довоенных,— камерные психологические драмы, от которых веет унынием и мистической «загадочностью». Торальв Санде ставит этнографически точные, но идиллически слащавые картины народных гуляний, вроде «Праздника св. Ханса».

И вот именно в эти годы отмеченное нами направление переходит к активному самоутверждению в борьбе с эпигонским, потребительским кино. Эволюция этого прогрессивного направления связана прежде всего с тремя произведениями, в которых сконцентрировались поиски и удачи передовых художников.

Фильм «Битва за тяжелую воду» Титуса Вибе Мюллера, созданный в содружестве с деятелями французского кино, знаменовал решительный отказ от несколько камерного, подчеркнуто трагедийного решения подобных тем. Сюжетом для фильма послужила одна из крупнейших диверсий, в результате которой партизанам совместно с группой норвежских солдат-парашютистов удалось взорвать завод, производивший «тяжелую воду» — исходное сырье для экспериментов в области атомного оружия. Уничтожение ради будущего созидания, ненависть к фашизму во имя любви к жизни, к народу — такова идейная сущность фильма.

Норвежско-югославский фильм «Кровавая дорога», поставленный Коре Бергстремом и Радошем Новаковичем, был представлен в 1954 году на кинофестиваль в Канне. Он вызвал исключительный интерес... в Бонне. Западногерманские реваншисты проявили максимум «заботы» о судьбе этой кинокартины. Они добились запрещения демонстрации фильма на фестивале под тем предлогом, что он-де оскорбляет немецкий народ (!). Норвежская газета «Фрихетен» писала тогда: «Трагическая история, рассказанная в картине, еще раз громко напоминает всему человечеству о том, что зовется фашизмом и что никогда не должно повториться». Этот фильм демонстрировался на советских экранах. Нас поразил его суровый драматизм, непоколебимая вера его авторов в солидарность простых людей всех стран как единственную силу, способную противостоять реакции и войне.

И мы не могли не вспомнить его, когда смотрели один из последних норвежских фильмов «Девять жизней», ибо не могло не броситься в глаза их сходство — более важное и глубокое, нежели общность темы и некоторых сюжетных ситуаций, а именно — родственность идейных позиций создателей обоих фильмов.

Арне Скоуен — человек большой, интересной жизненной и творческой биографии. Спортивный репортер, моряк, затем драматург и романист, он впервые пришел в кино лишь тридцати шести лет отроду. В 1949 году он дебютировал экранизацией своего романа «Уличные мальчишки» — киноповествованием о тяжком положении обитателей рабочих окраин Осло в годы экономической депрессии. И хотя последующие его фильмы («Дитя солнца», «Цирк Фанданго») не были столь же принципиальными явлениями, Скоуен неторопливо, но уверенно набирал силы для того решающего броска к большому киноискусству, которым стала для него работа над фильмом о Яне Болсруде, национальном герое норвежского народа.

Материал уже сам по себе таил богатейшие возможности. Действительно, кого не поразит и не взволнует история этого человека, чье мужество, чья любовь к жизни помогли ему перенести такие трудности и страдания! Этот человек, раненый и измученный, спасаясь от фашистской погони, переплыл горное озеро, покрытое густым слоем плавающих льдин; ослепший от многодневного пребывания в снегах под яркими лучами солнца, он продолжал идти на лыжах, нащупывая путь палкой и ежеминутно рискуя свалиться в пропасть. Когда возникла угроза гангрены, Болсруд сам ампутировал себе пальцы на ногах... Этот человек пролежал в снегу более двадцати дней в полном одиночестве, без пищи.

Так было в действительности, так рассказано нам о Яне Болсруде и в фильме «Девять жизней» Но если бы вся проблема фильма сводилась к прославлению индивидуального героизма, подвига, совершенного ради личного спасения, то работа Скоуена стала бы всего лишь современным вариантом рассказа Джека Лондона «Любовь к жизни». Если бы у Яна Болсруда было не девять, а двадцать девять жизней, то и тогда он не смог бы один на один противостоять неминуемой гибели — не от гитлеровской пули, так от голода, не из-за раны, так из-за физического изнеможения.

В одном из заключительных кадров перед мысленным взором Яна проходят все, кто помог ему, незнакомцу, чьим единственным мандатом было короткое слово — «свобода». Пожилая сельская акушерка, безо всяких расспросов приютившая и согревшая его в первые дни продвижения к Швеции; у нее усталое, умное лицо и мягкие энергичные руки, которые привыкли помогать людям. Угрюмый фермер сначала принял Яна за шпиона, а убедившись, что он действительно борец Сопротивления, снабдил его всем необходимым для длительного лыжного перехода. Сынишка фермера, такой же молчаливый, как отец, подарил беглецу свои затейливо вышитые варежки. Рыбак Мартин, его друзья, его жена Агнесс боролись за спасение Яна с такой беззаветностью, словно привыкли каждый день совершать героические поступки, словно привыкли карабкаться на отвесную обледенелую вершину, волоча тяжелые сани и теряя сознание от перенапряжения, словно не было вокруг оккупантов, расстреливающих каждого, кто заподозрен в оказании помощи подпольщикам... А вот старый учитель и его недавние ученики, неуклюжие и грубоватые парни из маленького рыбачьего поселка. Они даже не видели Яна, но до них дошла весточка, всего несколько слов, и уже исчезают в беснующейся снежной вьюге фигуры лыжников, отправившихся на поиски неизвестного патриота. И, наконец, лапландцы, которые забирают его из ледяного склепа и переправляют с оленьим стадом в нейтральную Швецию.

Кто эти люди? Герои, одержимые жаждой подвига во имя высокой идеи? И да, и нет. Им и в голову не приходило, что они совершают подвиг. Самая мысль об этом показалась бы им нелепой, а слово «подвиг» — напыщенным. Просто помогли человеку в беде. И знали они об этом человеке только одно: он — представитель борющейся Норвегии. Поэтому для них помощь Яну не просто акт гуманности, а своеобразная форма борьбы с оккупантами.

Один из буржуазных критиков, с нескрываемым раздражением сетуя на отсутствие в фильме любовной интриги и изощренного психологического самоанализа, назвал «Девять жизней» **коллективным фильмом**. Но то, что вызвало у этого критика скептическую усмешку, мы считаем ценным. Да, это коллективный фильм в том смысле, что его главными героями стали все те, кто способствовал спасению Болсруда, хотя членов этого «коллектива» разделяют горы и многие из них никогда не видели друг друга и жили до этого в узком мирке своих интересов и забот.

Фильм «Девять жизней» говорит о солидарности людей не только ради того, чтобы напомнить о прошлой борьбе с фашизмом. Его главная цель — помочь обрести эту солидарность сейчас, когда стране угрожает реальная опасность быть втянутой в новую войну.

В фильме нет назойливой тенденциозности, голой декларативности, пережевывания общеизвестных истин. В нем мало текста: его герои — люди дела, их достаточно характеризуют поступки. Авторы знают цену потрясающей силе факта, раскрытого точными и лаконичными средствами. Фильм строг и в собственно изобразительном решении, в сдержанной манере исполнителей, в подчеркнутой простоте композиции каждого кадра и в столь же подчеркнутой простоте монтажа. И в этой аскетической простоте и во всем ритме картины чувствуется свое, национальное; можно просмотреть лишь несколько кадров, чтобы безошибочно определить: это норвежский фильм.

В то же время послевоенные камерные драмы Танкреда Ибсена и некоторые увиденные нами норвежские «боевики» воспринимаются как простое повторение американских эталонов. Даже знаменитая своей суровостью норвежская природа похожа в них на пейзажи с глянцевитых почтовых открыток.

После просмотра фильма «Девять жизней» хочется верить, что и режиссер Арне Скоуен, и оператор Рагнар Серенсен, и актер Як Фьельстад, исполнивший главную роль, будут идти только вперед, что норвежское прогрессивное киноискусство еще не раз так же страстно, ярко и убедительно расскажет о прошлом и о настоящем во имя будущего.

„Снимите шляпу перед этим Дон-Кихотом!“

По страницам иностранной печати

Во многих странах Европы и Америки с большим успехом продолжается демонстрация «Дон-Кихота», поставленного Г. Козинцевым по сценарию Е. Шварца. Кинозрители Франции, Бельгии, Голландии, Англии, ФРГ, Греции, Дании, Швеции, Мексики, Уругвая и многих других стран получили возможность познакомиться с экранизацией бессмертного произведения Сервантеса, выполненной советскими художниками. Зарубежная печать дает высокую оценку этой работе.

«Экранизация была сделана так удачно,—пишет в «Леттр Франсэз» известный французский критик и историк кино Жорж Садуль,—что эпопея Сервантеса не получилась ни урезанной, ни упрощенной. Был сохранен ее дух и основные эпизоды. Я знаю не много произведений кинематографии, которые бы так воздействовали на нас и обогащали бы нас своей поэтичностью и направленностью».

Английский кинокритик Кемпбел Диксон в газете «Дейли телеграф» сравнивает советский фильм с «Дон-Кихотом», поставленным в свое время Г.-В. Пабстом, и отдает предпочтение первому:

«Фильм Пабста был красив, но холоден. Его персонажи, хотя и бережно перенесенные из книги, могли бы ехать через горы на луне. Доказательство таланта Козинцева в том, что он заставил самого необычного романтика из всех литературных героев столкнуться с жизнью».

Высоко оценивают как режиссуру, так и исполнительское мастерство Н. Черкасова, Ю. Толубеева и других актеров газеты Западной Германии. «Снимите шляпу перед этим Дон-Кихотом!», «Дон-Кихот»—экранизация, полная уважения»—это заголовки статей, посвященных советской картине.

Большой интерес вызвал фильм в Испании, где франкистская цензура не разрешила его демонстрацию.

Вот выдержка из статьи испанского журналиста Альфредо Тасильдо, помещенной в журнале «Триумфо»:

«Совершенно понятно, что мы шли на просмотр не без чувства настороженности и предубеждения... Но это чувство быстро рассеялось, и мы вынуждены были признать, что фильм сделан удивительно правдиво.

Мы должны быть благодарны СССР за серьезность, с которой подошли к нашему гениальному произведению. Американцы наверняка ввели бы в фильм испанские танцы, сеньоров с ножами за поясом, разбойников, скачущих на ослах. Русские этого не сделали.

Проникнувшись духом музея Эль Прадо, они талантливо и с большим вкусом воспроизвели испанские наряды и быт. Дон-Кихот ни на мгновение не перестает быть героем, мечтателем, человеком, который ходит по земле, чтобы делать добро.

...Мы вышли из зрительного зала, убедившись в том, что советская кинематография, создавшая шедевры, подобные этому, оставляет далеко позади всех тех, кто сделал из «седьмого искусства» источник наживы».

В Мексике, Чили, Уругвае многие критики выражают горячую признательность советскому киноискусству за блестящую экранизацию великого произведения испанской литературы.

«Этот фильм нам кажется в какой-то степени чудом: хотя его сделали в дальних краях люди другой расы, поразительно то, что мы не находим в изображенной среде и обликах людей ничего искусственного и чужеродного. Не будем останавливаться на нравственной стороне: мы как бы побывали на вершине горы, вдыхая чистый, целительный горный воздух.

Вот почему этот фильм, не говоря уже о его технических и художественных достоинствах, так импонирует нам и порождает в нас глубокое ощущение чего-то родного... Нас поражает еще и то, что человек, который никогда не был в Испании, поставил этот фильм.

Дон-Кихот в исполнении выдающегося артиста Николая Черкасова непревзойден... Что касается поразительного актера Юрия Толубеева в роли Санчо, достаточно сказать всего несколько слов: он ни на мгновение не теряет гармонического единства с блестящим Черкасовым». (Приложение к газете «Мексико эн ла Культура», Мексика.)

В Швеции фильм шел много недель подряд. Наиболее авторитетные критики называли «Дон-Кихот» лучшим фильмом года.

О СЧАСТЬЕ

ДОРОГАЯ РЕДАКЦИЯ, ТОВАРИЩИ!

Я посмотрела два фильма: «Дело было в Пенькове» и «Отчий дом». Казалось бы, в этих фильмах нельзя найти ничего общего. Но они заставили меня задуматься: что же такое счастье?

Вся наша печать, литература, искусство говорят, что счастье—это прежде всего служение народу. Это действительно так. Но вместе с тем нужно воздать должное и личному, семейному счастью.

Как бы хорошо человеку ни было на работе, в обществе, но если его встречает дома пустая, неуютная квартира, где не с кем поделиться радостными событиями сегодняшнего дня, то его счастье тускнеет.

Или другое. Пусть у него дом будет «полной чашей», но в этом доме его встретит женщина, которая думает только о домашнем уюте, которая не может разделить с ним его радость, в трудную для него минуту не умеет оказать духовную поддержку, от этого его дом тоже не покажется ему милее. Думается и хочется верить, что времена Наташи Ростовой, когда женщина жила только интересами своей семьи, канули в вечность.

Возьмем фильм «Дело было в Пенькове». Ясно, что Матвей не любит Ларису. Да и не любил. В свое время увлекся ею, потому что еще не встретил девушку достойнее Ларисы. А при своей внешности она, безусловно, могла понравиться. Но когда встретил ту, которую хотел встретить, в нем еще горело желание доказать председателю колхоза—отцу Ларисы, что он все может...

И уже только женившись, Матвей понимает, что сделал ошибку, которая будет напоминать о себе всю жизнь. При его желании все узнать, самому всему научиться, при его остроумии с Ларисой он никогда не будет счастливым и она не сможет стать подругой его жизни. Такой могла бы стать только Тоня, которая разделяла его стремление учиться, не останавливаться на достигнутом, жить полной, настоящей жизнью и любила его именно за это.

А что же мы видим в «Отчем доме»? Не нужно так строго судить Таню, называя ее (как это делает наша свердловская печать) изнеженной городской белоручкой, не желающей понять всю прелесть деревенской жизни. Вполне естественно, что Тане, воспитанной в культурной городской семье, студентке, которая читает и слышит о деревне зачастую не совсем то, что есть в действительности, сразу открылось столько неприглядного. Нужно заметить, что она попала еще в хорошую семью.

А мать? Да, мать у Тани хороший человек, но Таня не помнит, не может помнить ее.

Мы не знаем прошлого председателя колхоза, но, думается, он был женат на ленинградской студентке, которая все-таки не смогла понять его стремления быть там, где труднее. Поэтому он не мог поверить хорошему, светлому, искреннему чувству Тани, боясь снова ошибиться.

Но не ошибся ли он, избрав Стешу? Неужели в этом большом колхозе он не встретил женщины, действительно достойной его? Склочница, дебошир, работает плохо, ворует у колхоза. Вы можете указать на сценку, в которой Стеша, подогретая вином и ревностью, объясняет ему причину своих дурных поступков тем, что ее не поняли люди, оттолкнули от себя. Когда же прошла тяжелая пора, она начинает мстить людям за это. А в действительности все наши дурные поступки так легко в жизни не искупаются. Ее раскаяние перед Нюрой—тоже не оправдание. Как бы много в человеке плохого ни было, все-таки хоть небольшое место хорошему чувству найдется.

Стешу не уважают колхозники. У нее есть муж. Деревенская женщина очень строго судит ту, которая уходит от своего мужа. Муж любит Стешу, но он не хочет работать в колхозе. Почему она вышла за него замуж? Любила? Или только для того, чтобы иметь мужчину в доме? Если бы любила, то своей любовью сумела бы вернуть его в колхоз. У нее нет детей, которых бы трудно было воспитать одной женщине, и если он нужен ей в доме как работник, то это ей, одинокой, здоровой женщине, чести не делает. И можно представить себе, какой «авторитет» будет иметь председатель, женившись на Стеше.

Помнится, мне было не более 15 лет, когда я совершенно случайно в автобусе нашла письмо своего старого учителя к племяннице. Из этого письма я поняла, что племянница учителя выходит замуж за человека, который порхал по жизни, совсем не стремился учиться и смотрел на женщину как на вещь, которую можно взять и бросить. Она, взрослая девушка с высшим образованием, своевременно не заметила в нем этого. А учитель, уже старый человек, понимал, что такое счастье, и говорил, что это единство мыслей двух людей, одинаковые духовные запросы в жизни и даже одинаковый уровень развития. И сейчас, почти через десять лет, мне все снова и снова припоминаются эти слова моего старого учителя.

А что же общего у Стеши с председателем? Приедет он с ней в Ленинград и познакомит с товарищами. Она не найдет общего языка в их кругу и будет чувствовать себя там совершенно чужой. Он тоже, думается, не сможет жить только тем, чем живет Стеша. И уж, конечно, она никогда не достигнет того уровня развития, на котором находится он. И наступит то время, когда он не сможет открыть в Стеше ничего нового, интересного для себя, а жить одним лишь прошлым человек не может, и он скажет: «мне неинтересно с тобой, мы разные».

Вполне вероятно, товарищи, что вы со мной во многом будете не согласны, но я очень прошу вас ответить на это письмо. Здесь было высказано не только мое мнение, но и мнение моих товарищей по работе, по общежитию. Возможно, что мы все неправы, заблуждаемся...

Я не прошу, чтобы мое письмо или ответ на него печатали в журнале, нет, потому что в нем очень много шероховатостей, не всегда могу точно вы-

сказать то, что хочется, а подчас, возможно, высказываю совершенно вредные для общества мысли.

В чем я неправа, подскажите, но мне очень хочется знать: что такое счастье?

г. Свердловск **Ф. ДЕНИСЮК**

Уважаемая товарищ Денисюк!

Вы не просили отвечать Вам на страницах журнала, но так как в Вашем письме нет никаких «вредных для общества мыслей», а, наоборот, есть довольно серьезные размышления о жизни, то лучше уж ответить Вам через журнал.

Прежде всего Ваше письмо вызывает у меня и у моих товарищей чувство большого удовлетворения и радости, потому что, судя по письму, и «Дело было в Пенькове» и «Отчий дом» заставили Вас задуматься и даже вызвали желание писать об этом, да к тому же и спорить.

Мы своими картинами—я имею в виду себя и Л. Кулиджанова, постановщика «Отчего дома»,— не пытались дать исчерпывающий ответ на вопрос— «что такое счастье». Мы хотели, чтобы зритель сам задумался об этом. Судя по Вашему письму, мы достигли своей цели.

Но позвольте кое в чем возразить Вам.

Вы, тов. Денисюк, противоречите себе. С одной стороны, Вы утверждаете, что Матвей не может быть счастлив с Ларисой («Дело было в Пенькове»), а будет счастлив с Тоней; с другой стороны, Вы утверждаете, что председатель колхоза не будет счастлив со Стешей, а был бы счастлив с Таней («Отчий дом»). Но Вы же сами говорите, что не могут быть счастливы в семейной жизни люди, находящиеся на разных уровнях развития. А разве Матвей не ближе к Ларисе по своему уровню развития, чем к Тоне?

А теперь по существу.

Оглянитесь вокруг себя и представьте себе, что впредь инженеры будут жениться только на инженершах, а зоотехники выходить замуж за ветеринарных врачей. Ведь это же нелепость!

В нашем обществе перед каждым человеком открыты все пути для его духовного развития независимо от его профессии. Потому, мне думается, нельзя представить себе, что колхозник не может жениться на девушке из города или рабочий на инженере.

У нас есть рабочие, более образованные, нежели инженеры, и колхозники, более интеллигентные, чем люди, присвоившие себе звание писателя после случайно написанной книжки. Я уж не говорю, что духовный облик человека складывается отнюдь не только из того, сколько он отсидел за партой в школе и сколько сдал зачетов в институте.

Потому-то я и думаю, что мы не ошиблись в обрисовке взаимоотношений героев наших фильмов.

Человек не может стоять на месте в своем развитии—когда он стоит, то он уже идет назад, ведь другие уходят вперед! Почему Вы не можете себе представить, что Лариса может учиться и может стать человеком еще более интересным, чем Тоня, и разве она не ближе к Матвею, согласно Вашим же собственным взглядам? А самое главное: у нее и у Матвея есть сын, и я абсолютно убежден, что Тоня с ее характером никогда не была бы счастлива, разрушив семью, а Матвей всегда бы тянулся к своему сыну. Вот поэтому мы так и рассудили в картине.

Что касается героев «Отчего дома», то разве Вы не ощущаете душевные богатства Стеши, которые, может быть, глубоко запрятаны, но которые бурно расцветут, когда рядом с ней будет любимый человек, за которым ей еще придется к тому же тянуться? И неизвестно, кто от кого отстанет через три года. Вы защищаете Таню. Да нет, правильно ее осуждают зрители. Разве сын академика в нашей стране не должен знать, каким трудом достается тот кусок хлеба, который он каждый день видит у себя на столе, и разве может советский молодой человек на сорок втором году революции стесняться того, что его мать колхозница. И спасибо художникам, которые смело показали, что так еще бывает.

Коли Вы уже прочли письмо Вашего учителя, надо сказать: мысли, высказанные им в письме к своей племяннице, не так уж справедливы. Определять счастье как «единство мыслей двух людей»—значит чрезвычайно сузить понятие счастья, хотя это утверждение звучит как будто красиво.

Я думаю, если человек всерьез скажет Вам, что он счастлив потому, что у него «единство мыслей с женой», Вы рассмеетесь так же, как рассмеялся бы и я. Представьте себе, что у них единство мыслей по линии приобретения коровы и продаже потом молока на рынке. А ведь в этом люди тоже могут быть едины в мыслях.

Мы в наших картинах просто старались правдиво рассказать о жизни. Насколько у нас это вышло, судить не нам. И если мы, как Вам кажется, неправильно ответили на вопрос, что такое счастье, то произошло это потому, что мы не отвечали на этот вопрос, а просто очень хотели счастья Ларисе, Тоне, Матвею, Тане, председателю колхоза, Стеше и другим таким же, как они. Счастья без компромиссов с собственной совестью, счастья, добытого честно, счастья для всех, а не только для себя,— того счастья, которое, может быть, очень трудно определить словами, но ощущение которого носит каждый наш человек в своем сердце, если он честно трудится для людей.

С уважением **С. РОСТОЦКИЙ**,
режиссер-постановщик фильма
«Дело было в Пенькове»

Уважаемая товарищ Денисюк!

Ответить на вопрос, который Вы задаете в своем письме, чрезвычайно трудно хотя бы уже потому, что невозможно исчерпать все те представления о счастье, которые каждые человек нашел для себя сам.

Но задача облегчается тем, что, с одной стороны, Вы сами же и отвечаете на свой вопрос, когда пишете, что счастье—прежде всего в служении народу. С другой стороны, Вы правильно считаете, что нельзя жить без счастья в любви, в семейной жизни.

Поскольку Вы спрашиваете о том, что это такое, естественно предположить, что Вы не составили еще себе четкого представления о счастье. Тем не менее Вы не согласны с решениями этой проблемы в картинах «Дело было в Пенькове» и «Отчий дом».

Хотя мне, как автору сценария фильма «Отчий дом», и поздно, пожалуй, выступать с оправданиями

по поводу тех или иных решений в сценарии, все же вопрос, поднятый Вами, по-видимому, представляет интерес и для других зрителей. Мне уже приходилось сталкиваться с ним в той или иной форме на обсуждениях фильма.

Вы спрашиваете: что общего у председателя со Стешей? Вы уверены, что эта любовь недолговечна и «наступит то время, когда он не сможет открыть в Стеше ничего нового, интересного для себя... и он скажет: «мне неинтересно с тобой, мы разные...»

Дорогой товарищ! Никогда наш Сергей Иванович, тот Сергей Иванович, которого мы любим и уважаем и хотели бы передать частичку этого уважения зрителю,—никогда этот Сергей Иванович не скажет таких «роковых» слов, потому что люди для него не ребусы и не шарады, которые надо разгадывать, а разгадав—браться за новый ребус. Бывают такие, с позволения сказать, спортсмены. Он—не из их числа.

Вы несколько раз упоминаете о разнице в уровне развития героев обоих фильмов, и, простите, у меня сложилось мнение, что Вы свято верите, будто одинаковые ответы в графе об образовании в анкетах супругов являются чуть ли не залогом прочного семейного счастья. Но так ли это?

Не приходится спорить, что у людей, стоящих на одной ступени развития, найдется больше общих интересов. А общие интересы, конечно, сближают людей, делают их единомышленниками и соратниками. Но что отсюда следует? Только то, что так называемый одинаковый уровень развития есть лишь одна из предпосылок для возникновения общих интересов. А разве не может образоваться общность интересов и без этой предпосылки? Конечно, может!

И вот думается мне, что у Сергея Ивановича и Стеши, несмотря на известную разницу в их развитии,—а точнее следовало бы говорить—в образовании,—найдется гораздо больше общих интересов, чем с Таней.

Вы пишете, что «не нужно так строго судить Таню, называя ее (как это делает свердловская печать) изнеженной городской белоручкой...». Верно, не надо, я тоже не хотел бы, чтобы ее судили строго. Но зачем же Вы тогда сами так строго судите Стешу?

«Склочница, дебошир, работает плохо, ворует у колхоза...»,—пишете Вы про нее. Тяжелая характеристика... Если ограничиться только этим и говорить о Стеше только в таких суровых выражениях, то бедную Стешу придется тут же зачислить в безнадежно отрицательные персонажи фильма. Но, слава богу, ни один критик не дошел до этого.

Да, характер у Стеши сложный, противоречивый, подчас тяжелый. Но зато характер! Зато это личность!

А давайте рассудим, почему у нее такой характер. Эпизод в саду, где она рассказывает председателю о своем прошлом, Вас, кажется, не убедил и не переменил Вашего отношения к Стеше. Ну что ж, возможно, что это наша вина, вина авторов фильма. Очевидно, следовало бы подольше остановиться на этом моменте и более подробно объяснить, как же это так случилось, что у Стеши сложился такой характер.

Но все-таки и сейчас можно понять, что «сломалась» Стеша не на мелкой личной обиде. Не на том, что у нее «отняли» колхоз, а на том, что, отняв, не смогли в нем хозяйствовать как следует. На том, что ее—человека энергичного и преданного делу—отпихнули в сторону и забыли. Знай, дескать, баба, горшки да ухваты!

И вот эта способность болеть не за свое—пусть даже в такой несколько искаженной форме—разве не роднит ее характер с характером Сергея Ивановича, который тоже умеет болеть не за свое, что явствует хотя бы из того, что он, ленинградец, инженер, очутился в одной деревне со Стешей?

Было бы, конечно, наивно строить их любовь только на этой, так сказать, сугубо «идейной» основе. Все вышесказанное—лишь повод для возникновения общности интересов. Той самой общности интересов и, добавим, характеров, которая в данном случае представляется мне более важной, чем уровень их развития, и которая может быть основой для прочного союза и счастья.

Я говорю «может быть»—потому, что это еще далеко не все. Остаются еще такие не последние вещи, как человеческое обаяние, жизненный опыт людей, которые хорошо знают цену и горю и радости, взаимное уважение, умение не подавлять и не ущемлять индивидуальность другого, умение прощать невольные обиды и не раздувать мелких недоразумений, умение укрощать собственное самолюбие и эгоизм, словом, десятки других человеческих способностей и умений, и, заметьте, ни одно из них не зависит в прямом смысле слова от суммы знаний. Все это дело ума и характера Стеши и Сергея Ивановича.

Теперь несколько общих замечаний.

Мне кажется, что в рассуждениях о так называемом личном счастье, которые чаще всего сводятся к разбору того, подходят или не подходят такие-то люди друг к другу, слишком часто повторяются эти слова—«общность интересов» и «уровень развития». Так часто, что выражения эти стали уже общим местом и их содержание сплошь и рядом расплывается и улетучивается.

Да полно, уж таким ли непременным условием счастья в любви и семейной жизни являются эти пресловутые «общие интересы» и «уровень развития»?

Если, допустим, один знает, что дважды два—четыре, и другой тоже уверен в этом, то чему они смогут научить друг друга? Чем обогатить? Другое дело, если хоть один из них знает всю таблицу умножения: научит своего друга или подругу!

Вы скажете, несерьезный пример? Тогда замените знание таблицы умножения агрономией или астрономией.

Нет, в самом деле, не кажется ли Вам, что люди, владеющие одинаковой суммой знаний или одинаковой способностью к восприятию тех или иных явлений жизни (а как еще определить этот одинаковый уровень развития?), скорее могут заскучать друг с другом? Разумеется, я не собираюсь утверждать это категорически, просто мне кажется, что для совместного счастья эта одинаковость и равнозначность совсем не обязательны, так же как необязательно и различие. В каждом отдельном случае это решается по-разному.

Теперь возьмем «общность интересов». Представьте себе такую пару: живут двое одним интересом и одной страстью—к наживе. Скажете, нет таких? Есть. И вот живут они поживают, копеечку складывают к копеечке, все несут в дом, а не несут из дома, наживают вещички и гордятся перед сосе-

дями тем, что у них-то таких вещичек нет. И пусть даже, черт их возьми, царит у них в семье тишь, гладь и божья благодать (хотя лично я не верю в мир в такой семье)! Что это, счастье? Вряд ли.

Следовательно, дело не просто в общности интересов, а в том, на что они направлены, в каком мире живут люди: в мире маленьких эгоистических интересов или в большом мире, где кроме них самих живет еще великое множество людей. А в большом мире будет и множество различных интересов. Как велики и разнообразны деятельность и устремления человека, так же велики и разнообразны его интересы. И думается, что разнообразие интересов в семье совсем не будет препятствием к счастью, а иногда даже и совсем наоборот—может стать украшением и обогащением совместной жизни.

...Итак, о счастье. Ответ на Ваш вопрос подсказывает наша советская мораль, мораль общества, верящего в силу, мудрость и справедливость коллектива. Но в той скороговорке, с которой Вы сами же пишете об этом в начале своего письма, ощущается какая-то неудовлетворенность. Дескать, служение народу—это прописная истина, это все знают, даже пионеры. Мне кажется, что Вас интересует соотношение, сочетание счастья отдельного человека со счастьем всего народа.

Когда мы говорим о народе, о служении ему, мы вовсе не требуем от каждого человека полного самоотречения, полного отказа от личных интересов. Единственное, чего не прощает наша коммунистическая мораль,—это противопоставления своих личных, мелких, эгоистических интересов интересам коллектива, высшим воплощением которого является весь народ.

Мы не аскеты и не требуем от человека отказа от радостей и всей полноты бытия. Но бывают иногда обстоятельства, когда человек должен уметь отказаться от чего-то своего, дорогого, и, самое главное, отказаться сам, по велению своей совести и чести, даже тогда, когда никто об этом не просит и никогда не упрекнет, если он проявит слабость.

Позвольте пояснить это одним примером. Сравнительно не так давно, работая над одним сценарием, я придумал несколько очень интересных, как мне показалось, эффектных сцен. Речь шла о молодых людях, которых довольно жестокие обстоятельства разлучили на несколько лет в самом начале их любви. И вот они встретились, наконец, но когда? В самом начале войны, во время немецкого наступления и встретились в потоке беженцев на дороге. Мне казалось очень интересным показать, как снова ярко вспыхнула их любовь, несмотря на все обстоятельства. Более того, именно эта суровая и тревожная обстановка первых дней войны, казалось мне, еще больше подчеркнет и поможет мне с большей силой и яркостью показать всю радость и счастье влюбленных. Я хотел оставить их вдвоем в лесу и дать им возможность полностью насладиться своим счастьем. Но... они не захотели. Вернее, не смогли. И эти сцены, которые так обрадовали меня вначале, когда я рисовал их в своем воображении, на бумаге не получались. Да, была радость встречи, большая радость, но счастья не было. Просто никак мне не удавалось изобразить это счастье среди общего горя.

И тогда я понял, почему это у меня не получается. Я любил этих людей, уважал их, и мне хотелось, чтобы их полюбили и зрители. Но я почувствовал, что они многое потеряли бы в моих глазах, если бы смогли забыть обо всем, что творилось в те страшные дни вокруг них и отгородиться ото всего своим счастьем.

В заключение хочу заметить, что я ни минуты не думал, будто смогу достаточно полно ответить на вопрос. Все вышесказанное—лишь мое мнение. Думается, что вообще одному человеку не под силу такая задача. И ответ Вы должны найти сами. А к Вашим услугам—вся наша литература и искусство, которые в той или иной форме все время занимаются все тем же вопросом—«что такое счастье?»

Б. МЕТАЛЬНИКОВ,
автор сценария «Отчий дом»

Прошло двадцать пять лет с того дня, когда в просмотровом зале киностудии Госкинпрома Грузии голубой луч впервые начертал на экране: «Последний маскарад».

Срок немалый, а ощущение свежести, присущей этому фильму, не исчезло с годами. Напротив, выдержав проверку временем, «Последний маскарад», созданный режиссером М. Чиаурели на заре советского звукового кинематографа, и сейчас воспринимается как произведение глубоко раскрывающее историю, ярко показывающее столкновение двух миров.

Торжество нового над старым—лейтмотив «Последнего маскарада», где бы ни развертывалось его действие: на затемненном балконами дворике, типичном для старого Тифлиса, или на большой арене политической борьбы.

... В верхнем этаже большого дома обитают князь Диомид (артист С. Заричев), домовладелец и помещик, его сыновья Ростом (М. Геловани) и Вова (Ш. Гедеванишвили), дочь красавица Тамара (Н. Вачнадзе). Это цитадель «сильных мира сего». Здесь на всем—отпечаток комфорта и богатства.

А внизу в подвале живет семья рабочего Гиоргобиани. Его сын большевик Мито (А. Джалиашвили)—главный герой фильма.

В образе Мито воплощена правда жизни, он подлинный сын своего народа, которому чужды сомнения и который, не колеблясь, борется за революционное дело.

Время действия картины—восемь лет (1913—1921), насыщенных чрезвычайными событиями.

В начале фильма меньшевик Ростом еще рядится в тогу революционера. Он даже против брака своей сестры с царским администратором Ермоловым. Но все это лишь начало маскарада и смешного и страшного по своей сущности.

Тюрьма «отрезвляет» Ростома. Он нервно жестикулирует, дрожащими пальцами как бы нащупывает опору в воздухе, голос его переходит в фальцет. На фоне трагической сцены казни отца Мито, сопровождаемой бунтом заключенных, Ростом пишет покаянное прошение начальнику жандармов.

Отшатнувшись от революции, Ростом с наслаждением погружается в атмосферу политического маскарада. Он и ему подобные беспрерывно переодеваются. В каком-то калейдоскопе под раскаты бравурной музыки и идиотский хохот мелькают фраки промышленников, мундиры земгусаров, униформы чиновников, визитки коммерсантов, смокинги авантюристов. В вихре вальса военных лет преуспевают «герои тыла». На благотворительном гулянье, в сцене, где Ростом продает поцелуй Тамары «в пользу увечных воинов», раскрывается цена его «патриотизма», ограниченность ума и пустота сердца.

Ростом и его друзья—типические представители горе-правителей меньшевистской Грузии. Они и им подобные, стремясь уйти от возмездия, терроризируют народ и раболепствуют перед оккупантами. В сцене, где чередуются кадры расстрела рабочих на митинге в Александровском саду с символическими ракурсами танца Тамары перед оккупантами, М. Чиаурели едко высмеивает грузинских меньшевиков, фальшиво кричащих о независимости Иверии, а на деле торгующих родиной оптом и в розницу.

Вторая половина фильма-памфлета отображает хозяйничанье оккупантов в Грузии. Советники и эксперты Антанты заполнили все министерства и учреждения. На балкончиках отеля «Мажестик», выходящих на центральный проспект, английские солдаты демонстративно развешивали белье. Вдоль нефтепровода Баку—Батум патрулировали королевские стрелки. На розовых и фиолетовых почтовых марках с изображением пальмы и надписью «Батумская почта» чернел зловещий штамп «Британская оккупация». Рабочий класс Грузии бедствовал. Земля оставалась в руках князей и помещиков.

Герой фильма Мито участвует в восстании трудящихся. Он и его товарищи рука об руку с русскими солдатами устанавливают в Грузии власть Советов.

... Последний маскарад подходит к концу. Содрав с головного убора сестры жемчуг, бежит за границу обанкротившийся Ростом.

Появление «Последнего маскарада» оказало сильное формирующее влияние на дальнейшее развитие грузинской кинематографии. О фильме много спорили, вокруг него бушевали страсти, режиссера упрекали в том, что он злоупотребил символикой, гротеском. И арбитром в конечном счете стал зритель, по сей день с интересом воспринимает он фильм, который вызывает у него и смех и раздумье.

Любимую книгу перечитываешь много раз и всегда находишь в ней новое очарование, новые глубины. Это же можно сказать о любимых кинополотнах. Фильм «Последний маскарад», поставленный талантливым грузинским киномастером, и сейчас пленяет удивительным своеобразием формы и глубиной содержания.

Борис Черный

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Дожди» (по рассказу С. Антонова), 6 ч.

Автор сценария А. Городецкий; режиссер С. Казаков; оператор В. Яковлев; композитор Ю. Бирюков; звукооператор Ю. Михайлов; текст песни С. Городецкого; художник А. Вайсфельд.

В ролях: Валентина Георгиевна—Л. Сухаревская; Иван Семенович—В. Кольцов, Непейвода—М. Кузнецов, Тимофеев—М. Глузский, тетя Маша —Е. Максимова, Ольга Курепова—О. Дзисько, Комаров—М. Трояновский, Алексей—Б. Сазонов, старуха—М. Попова-Кайсарова.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Небо зовет», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Сазонов, Е. Помещиков, при участии М. Карюкова; режиссеры - постановщики: А. Козырь, М. Карюков; художественный руководитель Т. Левчук; главный оператор Н. Кульчицкий; художник-постановщик Ю. Швец; композитор Ю. Мейтус; звукооператор Г. Парахников; режиссер В. Фокин; художники: Г. Глинкова, Е. Одинович. Комбинированные съемки: операторы Ф. Семянников, Н. Илюшин; художники: Ю. Швец, Г. Лукашов.

В ролях: Корнев— И. Переверзев, Гордиенко—А. Шворин, Кларк—К. Барташевич, Верст—Г. Тонунц, Сомов—В. Черняк, Демченко—В. Добровольский, Корнева—А. Попова, Лена—Т. Литвиненко, Ольга—Л. Борисенко, Сашко—Л. Лобов, Троян—С. Филимонов, мать Кларка—М. Самойлова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Вражда», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. Эбралидзе, А. Хинтибидзе; режиссер А. Хинтибидзе; главный художник Б. Стариковский; художник В. Наскидашвили; оператор С. Спарсиашвили; композитор М. Давиташвили; звукооператор В. Долидзе; мультипликаторы: А. Ахобадзе, М. Дзагания, Н. Килосанидзе, Г. Лаврелашвили, Н. Поморцева, Л. Попов, В. Саркисов, Н. Тэриан, А. Шаликашвили, А. Хускивадзе; художники-декораторы: Г. Бучукури, В. Родкевич, Э. Хачоян.

Роли озвучивали: Б. Никифоров, К. Орел, Е. Сатина, В. Семина, Д. Славин, Ю. Шевчук.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Человек меняет кожу» (по мотивам романа Бруно Ясенского), 1 серия, 9 ч.

Авторы сценария: Д. Василиу, Л. Рутицкий; режиссер - постановщик Р. Перельштейн; главный оператор М. Каплан; художник-постановщик Ю. Волчанский; режиссеры: В. Ойгензит, Т. Сабиров; композиторы: Ш. Сайфиддинов, А. Перумов; текст песен М. Амин-Зода; звукооператор Н. Тиляев. Комбинированные съемки: оператор Г. Варгин, художник В. Улитко.

В ролях: Уртабаев—Г. Завкибеков, Синицын—С. Столяров, Комаренко—В. Емельянов, Морозов—С. Голованов, Карим—Д. Сайдмурадов, Полозова—И. Извицкая, м-р Кларк—С. Курилов, м-р Мурри—В. Виноградов, Ходжияров—А. Бурханов, Валентина Синицына—Н. Медведева, Тарелкин—Ю. Киреев, Еремин—Г. Кириллов, Немировский—А. Преснецов, Немировская—Н. Мышкова, Савельич—П. Волков, Птицын—В. Иванов, Металкин—Н. Бармин.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Я вам пишу», 8 ч.

Автор сценария и текста песен А. Алексин; режиссер - постановщик М. Израилев; оператор Л. Проскуров; композитор О. Фельцман; звукооператор А. Чайка; художники: Л. Курлянд, А. Матер.

В ролях: Эльвира—М. Дроздовская, мама—З. Федорова, папа—А. Цинман, Сергей Сергеевич—Ю. Саранцев, Мария Федоровна—Д. Дариенко, Лена—Э. Некрасова, Дима—Ю. Киреев, Нелли—Л. Шагалова, Эдик—В. Захарченко, Римма Васильевна—З. Занони, Константин Константинович—К, Константинов, «маг и волшебник» — С. Филиппов, Аня—В. Зеленская, Таня—В. Зеленская, Петя—В. Прохоров. В эпизодах: Т. Грузин, А. Мутафов, Т. Кривцова, М. Гаврилко, О. Кудряшов, М. Гамаюнов, Шурик Кузнецов, Алеша Степанов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Легенда о завещании мавра» (по новелле Вашингтона Ирвинга), 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссеры-постановщики: М. и В. Цехановские; художники-постановщики: А. Белякова, А. Курицын; оператор Е. Петрова; композитор Ю. Левитин; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Л. Резцова, В. Шевков, В. Зарубин, В. Арбеков, Т. Таранович, Е. Хлудова, В. Кушнерев, Б. Бутаков, В. Лихачев; художники фонов В. Валерьянов, И. Троянова, К. Малышев.

Роли озвучивали: Педро Хиль—Л. Галлис, Маркита—М. Виноградова, мавр—Ю. Левицкий, судья—Э. Гарин, цирюльник—С. Мартинсон, альгвазил — А. Щагин.

•

«Влюбленное облако», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Хикмет, А. Каранович, Р. Качанов; оператор М. Каменецкий;

художник - постановщик В. Соболев; композитор А. Бабаев; звукооператор Б. Фильчиков; художник В. Василенко; мультипликаторы-кукловоды: Б. Мееровичь, В. Пузанов, В. Шилобреев; куклы выполнены В. Курановым, П. Гусевым, Г. Лютинским, О. Масаиновым, В. Черниховой, под руководством Р. Гурова.

●

«Пересолил» (по одноименному рассказу А. П. Чехова), 1 ч., цветной.

Автор сценария Е. Мигунов; режиссер В. Дегтярев; оператор И. Голомб; художники-постановщики: В. Данилевич, В. Курчевский; композитор Э. Колмановский; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы - кукловоды: К. Мамонов, П. Петров, Л. Жданов; куклы и декорации выполнены Н. Целиковым, В. Черниховой, В. Курановым, О. Масаиновым, В. Калашниковой, О. Плюцинской.

Роли озвучивали: И. Ильинский, В. Соловьев, А. Баранов.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пребывание Ф. Р. Козлова в США», 5 ч., цветной.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой; оператор С. Киселев; автор дикторского текста М. Стуруа.

●

«Советский Союз и Америка», 1 ч.

Режиссер Л. Махнач.

Пресс-конференция Председателя Совета Министров СССР Н. С. Хрущева.

«Американские губернаторы в СССР», 4 ч.

Монтаж режиссера З. Тузовой; операторы: М. Прудников, Б. Шер; автор дикторского текста В. Горохов.

О поездке губернаторов США по Советскому Союзу.

●

«Тридцать дней в Америке», 4 ч., цветной.

Путевые заметки участника советской делегации редакторов студенческих и молодежных газет В. Трошкина.

Монтаж режиссера С. Пумпянской.

●

«Праздник советской молодежи», 1 ч.

Режиссер Л. Залкинд.

О праздновании в СССР Дня советской молодежи.

●

«Спартакиада юных», 1 ч.

Режиссер М. Семенова; операторы: И. Грачев, И. Грек, Е. Федяев.

О VI Всесоюзной спартакиаде учащихся.

●

«Олимпийский матч СССР — Болгария», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Л. Максимов, А. Михайлов, П. Опрышко, А. Савин, Н. Соловьев, Е. Федяев, В. Ходяков.

О первом отборочном футбольном матче XVII Олимпийских игр.

●

«Они отправляются в путь», 5 ч.

Авторы сценария Л. Почивалов, В. Чачин; режиссеры: Н. Соловьева, З. Фомина; операторы: А. Кочетков, С. Коган, Г. Серов, В. Трошкин.

О советской молодежи, принимавшей участие в VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене.

●

«Матч борцов СССР—США», 1 ч.

Режиссер В. Бойков; операторы: Ю. Леонгардт, В. Ходяков, Е. Федяев.

О международном товарищеском матче борцов СССР и США в Москве.

●

«Имени братьев Знаменских», 1 ч.

Монтаж режиссера И. Гениной; операторы: Ю. Егоров, А. Листвин, Е. Федяев, Е. Яцун; автор дикторского текста Г. Анзимиров.

О международных соревнованиях по легкой атлетике на приз имени братьев Знаменских в Москве.

●

«Дружба и единство», (Советская партийно-правительственная делегация в Польше), 1 ч.

Монтаж режиссера Л. Залкинда. Съемки операторов польской кинохроники.

●

«Мы любим спорт», 2 ч., цветной.

Автор сценария Э. Брагинский; режиссер А. Рыбакова; оператор Л. Максимов.

●

«Большой концерт», 6 ч., цветной.

Автор сценария Н. Шпиковский; режиссер Ф. Киселев.

Фильм создан Центральной студией документальных фильмов в творческом содружестве с киностудиями союзных республик.

●

«Рязанские встречи», 2 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Смирнитский; режиссер Л. Данилов; операторы: А. Крылов, О. Сугинт.

О знатных животноводах Рязанской области.

●

«Два дня на стадионе «Франклин - Филд» (Соревнования легкоатлетов СССР и США), 1 ч.

Монтаж М. Гавриловой; операторы: Б. Макасеев, В. Микоша. Консультант Г. Коробков.

●

«Выставка японского искусства в Москве», 1 ч., цветной.

Режиссер - оператор А. Зенякин; автор дикторского текста Л. Браславский.

●

«Братство и дружба» (Партийно-правительственная делегация Советского Союза в Польской Народной Республике), 4 ч., цветной.

Монтаж режиссера О. Подгорецкой; операторы: А. Воронцов, П. Опрышко; автор дикторского текста А. Марьямов.

●

«Император Эфиопии в Советском Союзе», 5 ч., цветной.

Режиссер Л. Махнач; операторы: П. Касаткин, Г. Захарова, Л. Михайлов, А. Савин; автор дикторского текста А. Марьямов.

●

«На страже морских рубежей», 2 ч., цветной.

Режиссер О. Кутузова; операторы: И Запорожский, Л. Кокошвили, А. Личко, М. Рыжов, А. Савин, Г. Серов, Н. Соловьев; автор дикторского текста А. Масалкина. Военный консультант капитан II ранга П. Белоусов.

О буднях военных моряков.

●

«На сибирской реке», 2 ч. цветной.

Авторы сценария: П. Колядный, И. Михеев; автор-оператор И. Михеев; монтаж М. Нароушвили; автор дикторского текста Л. Браславский.

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ И ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Утро нашего города», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Люков, Ю. Панов, Ю. Уваров; режиссеры:

Р. Григорьева, Ю. Григорьев, Ф. Довлатян, Л. Мирский; операторы» Ю. Белянкин, В. Горемыкин, Ю. Ильенко, А. Княжинский, С. Мелик - Саадян, К. Новиков, М. Осеньян; художественные руководители: Б. Волчек, И. Посельский. Авторы песен: Н. Песков, И. Рутберг.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ И КИНОСТУДИЯ «АЛЕКСАНДРУ САХИЛ» (БУХАРЕСТ)

«По дорогам Румынии», 6 ч., цветной.
Автор сценария В. Винту; режиссеры: М. Илиешу, О. Подгорецкая; операторы: К. Ионеску, Ф. Патакфалви, П. Колбан, И. Грек, Г. Захарова, М. Прудников. Комбинированные съемки К. Солтеску. Текст песен Н. Кассиан.

РИЖСКАЯ КИНО СТУДИЯ

«За мир и дружбу», 1 ч.
Режиссер А. Бренч; операторы: Я. Целмс, В. Гайлис, Г. Индриксон, М. Посельский, М. Шнейдеров.

О пребывании в Латвийской ССР Партийно-правительственной делегации ГДР совместно с Первым секретарем ЦК КПСС и Председателем Совета Министров СССР Н. С. Хрущевым.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рига — Тбилиси», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: В. Алавидзе, Г. Блюм; режиссер В. Алавидзе; операторы: Б. Крепс, В. Гайлис; автор дикторского текста С. Зенин.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Друзья природы», 2 ч.
Авторы сценария: Э. Кулибеков, Д. Мамедов; режиссер - оператор Д. Мамедов. Консультант Г. Савченко.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Озеро Иссык», 1 ч., цветной.
Автор - режиссер А. Карпов; оператор Ю. Гибов; стихи Л. Скалковского.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Школа и жизнь», 1 ч.
Автор сценария В. Байдерин; режиссер Б. Долинов; оператор В. Шпилев.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Подвиг Ленинграда», 6 ч.
Автор сценария И. Котенко; режиссеры: Е. Учитель, В. Соловцов. В этом фильме использованы кинокадры, снятые операторами — участниками обороны Ленинграда; досъемки оператора Н. Блажкова.

О городе-герое Ленинграде, выдержавшем 900-дневную блокаду в период Великой Отечественной войны.

●

«Песни летят над Невой», 2 ч., цветной.
Режиссер П. Паллей; главный оператор Г. Донец; операторы Ленинградской студии кинохроники; автор дикторского текста Б. Савранский.

О праздновании Дня песни в Ленинграде.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Самая северная», 1 ч., цветной.
Сценарный план и текст М. Арлазорова и Д. Радовского; режиссеры - операторы: Л. Лебединский, Н. Шумов. Научный консультант кандидат технических наук Г. Голышев.

О самой северной геофизической обсерватории нашей страны, работающей по программе Международного геофизического года.

●

«По пути автоматизации», 1 ч.
Автор сценария М. Либер; режиссер Д. Варламов; оператор А. Фирсов. Консультанты: Н. Икранистов, В. Никольский.

Об автоматизации Первого государственного подшипникового завода и модернизации устаревшего оборудования.

●

«Автоматизированный элеватор», 1 ч.
Автор сценария Л. Пикалов; режиссер - оператор А. Шафран. Консультант П. Астахов.

●

«Бактерии», 2 ч.
Автор сценария И. Кокорин; режиссер - оператор А. Кудрявцев, консультанты: профессор М. Пашков, А. Цузмер.

Учебный фильм по биологии для 6-го класса средней школы.

●

«В стране нектара», 5 ч., цветной.
Автор сценария И. Васильков; режиссер - постановщик А. Винницкий; режиссер В. Бугаев; главный оператор П. Уточкин; оператор В. Воронин. Научные консультанты: профессор Н. Плавильщиков, С. Малышев.

Об эволюции растений и насекомых.

«Опасные шаги», 1 ч.
Автор сценария И. Склют; режиссер С. Рейтман; оператор В. Вырубов. Консультанты: В. Козак, А. Микартумов.

О правилах безопасности поведения детей на железнодорожном транспорте.

●

«Здесь вы будете жить», 2 ч.
Автор сценария О. Курганова; режиссер В. Томберг; оператор Ш. Гегелашвили.

О современных методах индустриального строительства жилых домов для села.

●

«Строитель! Внимание!», 1 ч.
Автор сценария А. Рудерман; режиссер Е. Терпилин; оператор Г. Трояновский. Консультант Ф. Карасев.

О подписке на строительные журналы, издаваемые в СССР.

●

«Атомная выставка путешествует», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: П. Егурнов, В. Морев; режиссер Д. Боголепов; операторы: В. Афанасьев, Я. Дихтер, И. Касаткин, Ю. Разумов.

О советских передвижных выставках по мирному использованию атомной энергии.

●

«Геофизические методы разведки полезных ископаемых», 6 ч.
Автор сценария А. Эриванский; режиссер Я. Уринов; оператор С. Сегель. Главный консультант профессор А. Заборовский; консультант В. Хмелевский.

Учебный фильм для высшей школы о методах разведки полезных ископаемых.

●

«За хребтом Верхоянским», 1 ч.
Режиссеры - операторы: А. Вагин, Б. Ковзель; режиссура и монтаж Н. Тихонова.

О жизни и труде советских людей в районе Оймякона (Якутия)—полюса холода.

•

«Зимой в горах», 2 ч., цветной. (Дневник кинолюбителя М. Ануфрикова.)

Режиссер В. Шнейдеров.

О спортивном отдыхе молодых альпинистов в горах Кавказа.

•

«Кукрыниксы», 1 ч.

Автор сценария Р. Юренев; режиссер - оператор Я. Толчан.

О творческой деятельности народных художников СССР, действительных членов Академии художеств СССР М. Куприянова, П. Крылова и Н. Соколова.

•

«Ключ к изобилию», 6 ч.

Автор сценарного плана и режиссер - постановщик X. Шмаин; операторы: В. Чернявский, В. Головня, М. Цирульников. Консультанты: С. Скобкин, М. Ерошкевич, А. Логачов, А. Немешаев.

Фильм на материалах ВДНХ отражает крутой подъем в сельском хозяйстве за период, прошедший после сентябрьского Пленума ЦК КПСС 1953 года.

•

«Нельзя ли потише», 1 ч.

Автор сценария Ж. Евзович; режиссер Н. Агапова; оператор В. Вырубов. Научный консультант кандидат медицинских наук С. Мураванная.

О борьбе с уличными и бытовыми шумами.

•

«Общая хирургия», Раздел II. Антисептика и асептика, 6 ч.

Автор сценария кандидат медицинских наук Г. Беленький; режиссер Е. Терпилин; операторы: Г. Троянский, П. Крашенинников. Главный консультант доктор медицинских наук профессор Г. Зайцев; консультант доцент В. Юхтин.

Фильм для медицинских учебных заведений и медработников.

•

«Передача и использование электрической энергии», 1 ч.

Автор сценария Р. Миловидова; режиссер С. Левит-Гуревич; оператор П. Тартаков. Консультант С. Дмитриев.

Фильм по физике для 7-го класса средней школы.

•

«Рассказ конструктора», 1 ч.

Автор сценария Р. Миловидова; режиссер И. Фролов; оператор И. Талуев. Консультант В. Кедринский.

О создании советскими конструкторами гаммы зуборезных станков для производства конических зубчатых колес.

•

«Соперники металла», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Кириллова; режиссер - оператор М. Кауфман; автор дикторского текста Н. Шпиковский. Консультанты: А. Пешехонов, А. Цепелев.

О перспективах использования пластмасс в промышленности.

•

«Точка опоры в небе», 1 ч.

Автор сценария и режиссер А. Гендельштейн; оператор Ю. Разумов; автор дикторского текста В. Самойлов. Консультанты: А. Титов, П. Брылин.

О перспективах использования вертолетов в строительстве.

•

«Химия в семилетке», 1 ч.

Автор сценария А. Козак; режиссер Р. Клаф.

О развитии химической промышленности СССР в предстоящем семилетии.

«Юрина коробочка», 1 ч.

Автор сценария Н. Арнольд; режиссер Г. Кабалов; оператор В. Руднева. Консультанты: Т. Дьяконова, И. Розанов.

Фильм для школьников 2-го класса.

•

«Комплексная механизация строительства автомобильных дорог», 5 ч.

Автор сценария И. Фраткин; режиссер А. Крыжанский; оператор А. Казнин. Консультанты: В. Безрук, В. Прусов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Внимание... Метеориты!» 1 ч.

Авторы сценария: В. Петров, В. Григоревский; режиссер К. Григорьев; оператор Д. Брун. Консультант член-корреспондент Академии наук УССР В. Цесевич.

О работе советских ученых, изучающих метеорные тела.

•

«Земля — большой магнит», 2 ч.

Авторы сценария: кандидат физико-математических наук В. Почтарев, В. Рабинович; режиссер В. Гребнев; оператор Б. Синицын. Главный консультант кандидат физико-математических наук И. Пудовкин, консультант профессор М. Долуханов.

О науке о земном магнетизме и области его практического применения.

•

«Берегите зеленые насаждения», 1 ч.

Автор сценария Ж. Евзович; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт. Консультант кандидат биологических наук К. Голубева.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Путь один», (по повести Хан Сер Я), 9 ч.

Производство киностудии «Корея-фильм», Пхеньян.

Авторы сценария: Чху Мин, О Бён Чхо; режиссер О Бён Чхо; оператор Пак Гён Вон; художник Ли До Ик; композитор Син До Сон; звукооператор Соль Хен Сик.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

В ролях: Ман Сен—Тен Ун Бон (дублирует А. Антонов), его жена—Хон Ин Сун (О. Жизнева), профессор Цок—Ким Чон Су (Л. Пирогов), Ги До—Сим Дэ Гон (Ф. Яворский), Мен Хи—Сон Ен Э (С. Холина), Те Ген Нэ—Цой Ге Сик (Л. Масоха), прокурор—Бэ Ен (Н. Граббе), Андерсен—Лим До Вон (П. Самарин), Девид—Ли Вон Гюн (А. Алексеев), Мери—Ли Чхун Сир (Н. Зорская), ювелир—Кан Бон Вон (Г. Милляр).

•

«Последнее возвращение», 9 ч.

Производство Братиславской студии художественных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Юрай Шпитцер, Франтишек Кудлач; режиссер Франтишек Кудлач, оператор Франтишек Лукеш; художник Иван Ваничек; композитор Милан Новак; звукооператор Ярослав Плавец.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Белов.

В главных ролях: Петер—Ладислав Худик (дублирует Г. Юдин), Лена, его жена—Иела Тучна-Лукешова (Н. Зорская), Зузка, их дочь—Мелита Мольнарова (Зоя Данилина), Валент—Душан Блашкович (А. Алексеев), Эва—Эва Оченашова (Е. Тэн), Ондрей—Игор Цьель (Ю. Саранцев).

•

«История одного истребителя», 8 ч.

Производство студии

художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Авторы сценария: Станислав Скальский, Губерт Драпелля, Яцек Вейрох; режиссер Губерт Драпелля; оператор Кароль Ходура; художник Ежи Скжепинский; композитор Анджей Марковский; звукооператор Леонард Ксенжак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Стефан Заремба—Богуш Билевский (дублирует В. Дружников), Маргарет—Кристина Ивашкевич (С. Коновалова), Катерина — Данута Нагурна (Н. Зорская), Сташек—Ян Махульский (С. Коренев).

●

«Тридцать девятая бригада» (по мотивам рассказов Фридеша Карикаша), 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Иожеф Дарваш; режиссер-постановщик Карой Мак; оператор Иштван Пастар; композитор Ференц Сабо; звукооператор Янош Арато; художник Матьяш Варга.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Йожеф Бихари, Адам Сиртеш, Дюла Бенке, Мани Киш, Ференц Ладани, Бэла Барши, Шандор Петеш, Ласло Банхиди, Шандор Деак.

●

«Вчера», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Имре Добози; режиссер Мартон Келети; оператор Бариабаш Хеди; художник Йожеф Ромвари; звукооператор Енё Винклер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: подполковник Сабо—Ференц Ладани (дублирует М. Бернес), старший лейтенант Имре Чендеш—Тибор Бикчеи (Ф. Яворский), его отец—Золтан Макляри (В. Соловьев), Андраш Суса-Киш—Дьюла Сабо (Д. Нетребин), Геза Мачаи, бывший помещик—Антал Пагер (Б. Кордунов), Калман Веллер, его зять—Ласло Унгвари (Г. Абрикосов).

●

«Женщины Нискавуори». По пьесе Юхани Тервапя (Хелла Вуолийоки), 8 ч., цветной.

Производство студии «Суоми-фильм», Финляндия.

Авторы сценария: Уско Кемппи, Валентин Вала; режиссер Валентин Вала; оператор Эйно Хейно; художник Ойва Хови; композитор Харри Бергстрем; звукооператор Хейкки Лакконен.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В главных ролях: Эмма Вянянен, Тейя Сопанен, Хилкка Хелиня, Эркки Вильос, Хейкки Саволайнен, Лени Катаякоски, Пиа Хаттара, Эльви Сарнио, Паво Яннес, Ойва Лухтала. Роли дублировали: Ловийса Нискавуори—А. Павлычева, Арне Нискавуори—Г. Жженов, Марта—Г. Водяницкая, Илона Альгрен—Л. Малюкова, Анна-Лийса—Л. Колпакова, Симола—А. Барндык, пастор—Г. Куровский, Сандра—Е. Лосакевич, Серафина—С. Мазовецкая.

●

«Человек с поезда», 9 ч.

Производство «Олимпос-фильм», Греция.

Автор сценария Яннис Марис-Циримокос; режиссер Динос Димопулос; оператор Аристидис Кардис-Фукс; художник Марилена Аравантину; звукооператор Никос Дамалас.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В ролях: Мадо—Анна Синодину (дублирует Я. Жеймо), Димитрис Кателянос—Георгиос Паппас (М. Бернес), Депондис—Михалис Николинакос (Б. Кордунов), Ладопулос—Йоргос Гаврилидис (К. Николаев), Элени—Жорж Сарри (Н. Зорская), музыкант—Димос Стареннос (А. Добронравов).

●

«Туранг», 10 ч.

Производство фирмы «Рефик» совместно с Обществом Дома молодежи, Медан (Индонезия).

Сценарист-постановщик Бахтиар Сиагиан; оператор К. К. Чан; песня «Туранг» композитора Хашим Нгалимун, исполняет Тути Даулай; звукооператор Т. Г. Чанг.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В главных ролях: Низмах, Омар Бах, Ахмади Хамид, Хадишам Тахакс, Ринду Танджунг. В остальных ролях: Заубер Лело, Туах Перангинангин, Эмас Сембиринг, Арифин Эсмери, Адам Канол, Ленди, Исмаил Сембиринг, Сутан, Нгантилин Диас и другие.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.
А 08088. Подписано к печати 28/X 1959 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,5 (условных листов 17,1).
Учетно-издательских листов 16,7. Тираж 19 620 экз. Зак. 1257.

●

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

Цена 10 руб.

На экраны страны вышла новая кинокартина, созданная на Центральной студии документальных фильмов,

„Весенний ветер над Веной".

Сценарий и текст Р. Рождественского; режиссер Л. Дербышева; главный оператор А. Колошин; операторы: В. Копалин, И. Бессарабов, Д. Каспий, Л. Максимов, А. Семин.

Мы публикуем кадры из этого фильма:

фрагмент из художественной программы фестиваля;

кинопортреты участников международного праздника молодежи;

встречи молодых борцов за мир.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортажи о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год	— 120 рублей
на девять месяцев	— 90 рублей
на шесть месяцев	— 60 рублей
на три месяца	— 30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакции журнала «Искусство кино».